This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

FL 1QNK K

Digitized by Google

TA 728.3

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

FRANCIS B. HAYES

(Class of 1839)

This fund is $10,000 and its income is to be used
"For the purchase of books for the Library"
Mr. Hayes died in 1884

18 Oct. 1901.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Werke bildender Kunst

in

altfranzösischen Epen.

Von

Dr. Otto Söhring.

Erlangen.
VERLAG VON FR. JUNGE.
1900.

Digitized by Google

FA 728.3

HARVARD COLLEGE LIBRARY
OCT 18 1901

Hayes fund

K. b. Hof- und Univ.-Buchdruckerei von Fr. Junge (Junge & Sohn) in Erlangen.

Digitized by Google

Inhalt.

	Seite
Vorbemerkungen	1
I. Kapitel. **Bauwerke**	13
A. Profanbauten	13
B. Kultusstätten und Grabmäler	30
II. Kapitel. **Werke der Bildhauer- und Goldschmiedekunst**	52
A. Dekorative Plastik; Goldschmiedearbeiten	52
B. Rundfiguren	77
C. Musikwerke und mechanische Kunstwerke	88
III. Kapitel. **Werke der Malerei und Textilkunst**	106
A. Wandgemälde	107
B. Tafelgemälde, Porträts, Siegel	115
C. Schildschmuck; Wappen	120
D. Teppiche und Gobelins mit bildlichen Darstellungen	122
E. Kleidungsstücke mit bildlichem Schmuck	126
Chronologische Uebersicht	143

Digitized by Google

Digitized by Google

Die vorliegende Arbeit ist auf eine Anregung hin entstanden, welche, als im Sommer 1897 im romanischen Seminar der Universität Berlin Chrestiens Erec interpretiert wurde, mein hochverehrter Lehrer, Herr Professor Tobler, an die Besprechung der Verse 5335 ff., 6713 ff. und 6736 ff. knüpfte. Bei der Auswahl der zu Grunde zu legenden Epen sind gleichfalls seine Ratschläge von unschätzbarem Wert gewesen, wie er denn auch durch glücklichste Emendation mancher verderbten oder schwer verständlichen Stelle mir deren Sinn erst zugänglich gemacht hat; von ihm herrührende Textbesserungen oder Besserungsvorschläge sind ausdrücklich als solche bezeichnet worden.

Für so viel Interesse, für so viel liebenswürdige Unterstützung meine dankbare Gesinnung auch an dieser Stelle zu äussern, ist mir Herzensbedürfnis. Besser aber als mit Worten beweist man diese Gesinnung durch die That: möchte der Geist, in dem die Arbeit erfasst und ausgeführt ist, dessen nicht ganz unwürdig sein, dem sie ihre Entstehung verdankt!

Der Verfasser.

Digitized by Google

Digitized by Google

Verzeichnis der benutzten Texte.

Al. = Li Romans d'Alixandre par Lambert li Tors et Alexandre de Bernay, publ. p. H. Michelant, Stuttgart 1846.
Aub.-Tarbé = Le Roman d'Aubery le Bourgoing, Reims 1849.
Aym. Narb. = Aymeri de Narbonne, publ. p. L. Demaison, Paris 1887.
B. Commarchis = Bueves de Commarchis par Adenés li Rois, publ. p. Scheler, Bruxelles 1874.
Bertrand Du Guesclin = Chronique de Bertrand Du Guesclin par Cuvelier, trouvère du XIVe siècle, publ. p. E. Charrière, Paris 1839.
Blanc. = Blancandin, publ. p. H. Michelant, Paris 1867.
B. Sebourc. = Li Romans de Bauduin de Sebourc, IIIe roy de Jhérusalem, publ. p. la première fois . . . Valenciennes 1841, 2 vols.
Charr. = Li Romans de la Charrete par Chrestien de Troyes et Godefroi de Leigni . . . in: Roman van Lancelot uitgegeven door Jonckbloet, s'Gravenhage 1856. Tweede Deel. *)
Ch. as. II. esp. = Li Chevaliers as deus espees . . . . herausg. von Foerster, Halle 1877.
Ch. cygne = La Chanson du Chevalier au cygne publ. p. Hippeau, Paris 1874.
Ch. lyon = Kristian von Troyes Yvain (Der Löwenritter) . . . Textausgabe . . herausg. v. Foerster, Halle 1891.
Clar(is) = Li Romans de Claris et Laris, herausg. v. Alton, Tübingen 1884.
Cleom. = Li Roumans de Cleomades par Adenés li Rois publ. p. van Hasselt, Bruxelles 1865.
Clig. = Cliges von Christian von Troyes . . . herausg. v. Foerster, Halle 1884.
Dol. = Li Romans de Dolopathos publ. p. Brunet et de Montaiglon, Paris 1856.
En. = Le Roman d'Eneas. publ. p. J. Salverda de Grave, Halle 1891.
Er.(ec) = Kristian von Troyes Erec und Enide . . . Textausgabe . . . herausg. v. Foerster, Halle 1896.
Eracle = Oeuvres de Gautier d'Arras publ. p. E. Löseth, tome I: Eracle, Paris 1890.
Esc. = Der Roman von Escanor von Gerard von Amiens herausg. v. Michelant, Tübingen 1886.
Escoufle = L'Escoufle, Roman d'aventure publ. p. Michelant et P. Meyer, Paris 1894.
Fl(ore) A = Floire et Blanceflor publ. p. Du Méril, Paris 1856. 1ère version.
Fl(ore) B = dass. 2e version.

*) Vgl. jetzt Foersters Ausgabe, Halle 1899.

Digitized by Google

Galerent = Le Roman de Galerent Comte de Bretagne par le Trouvere Renaut, publ. p. Boucherie, Montpellier et Paris 1888.

G. Dole = Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole, publ. p. Servois, Paris 1893.

Guig. = Le Lai de Guigemar in Die Lais der Marie de France, herausg. v. Warnke, Halle 1885.

Ille = Ille und Galeron von Walter von Arras, herausg. v. W. Foerster, Halle 1891.

Ipom. = Hue de Rotelandes Ipomedon . . herausg. v. Kölbing und Koschwitz, Breslau 1889.

Jer. = La Conquête de Jerusalem . . . publ. p. Hippeau, Paris 1868.

Karls R. = Karls des Grossen Reise nach Jerusalem und Constantinopel, herausg. v. Koschwitz. 2. Aufl., Heilbronn 1883.

Man. = Oeuvres poétiques de Philippe de Remi sire de Beaumanoir publ. p. Suchier, Paris 1885. Tome I: La Manekine.

Meraugis = Meraugis de Portlesguez, herausg. v. Friedwagner, Halle 1897.

Mort Aym. = La Mort Aymeri de Narbonne publ. p. Couraye du Parc. Paris 1884.

Part. = Partonopeus de Blois publ. p. Crapelet, Paris 1834. 2 vols.

Perc. = Chrestien de Troyes, Perceval le Gallois publ. p. Potvin, Mons 1865—71. 6 vols.

R. Clary = Robert de Clary, La Prise de Constantinople. In: Chroniques gréco-romanes publ. p. Hopf, Berlin 1873.

Rol. = La Chanson de Roland, texte critique, ... par Léon Gautier, Tours 1875.

Rose = Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meung. Nouv. éd. p. Fr. Michel, Paris 1864.

Sages = Li romanz des sept sages herausg. v. Keller, Tübingen 1836.

Th. = Le Roman de Thèbes publ. p. Constans, Paris 1890. 2 vols.

Tr. = Benoit de Sainte-More et le Roman de Troie p. Joly, Paris 1870—71.

Wil. de Hon. = Facsimile of the Sketch-Book of Wilars de Honecort, publ. by Lassus, translat. etc. by Willis, London 1859.

Digitized by Google

Vorbemerkungen.

1. Die Beziehungen zwischen Poesie und bildender Kunst sind zu allen Zeiten äusserst rege gewesen. Hinüber und herüber gehen die verknüpfenden Bande, umschlingen und durchdringen sich, und in ewigem Wechsel schöpft jede der Schwesterkünste Belebung und Anregung aus dem Schatze der anderen. Zahllos sind die Motive, welche Malerei und Plastik der Dichtkunst verdanken; was das innere Auge des Poeten erschaut, das bringen Meissel und Pinsel zu sinnlicher Gegenwärtigkeit. Keine tiefere poetische Strömung ist zur Geltung gelangt, kein dichterisches Genie ins Leben getreten, ohne auch der Kunst im engeren Sinne die mannigfachsten Anregungen zu gewähren: Homer und Dante, Shakespeare und Goethe haben den Ideenkreis der bildenden Künste ungeheuer erweitert. — Aber die Kunst nimmt nicht nur, sie giebt auch. Seit Homer die prächtigen Darstellungen schilderte, mit denen Hephästos den für Achilles bestimmten Schild verzierte, haben sich ihre Schöpfungen in der poetischen Litteratur aller Zeiten und Völker gespiegelt. Natürlich geschah dies nicht immer in demselben Umfange. Kam es dem Dichter nur darauf an, eigenes oder fremdes Innenleben darzustellen, so konnte, ja musste er wohl auf etwas verzichten, was unter solchen Umständen leicht als blosses müssiges Beiwerk empfunden worden wäre. Wollte er aber Menschen in allen ihren Lebensbethätigungen vorführen, so waren Angaben über die Gestalt ihrer Bauten, über deren bildnerischen oder malerischen Schmuck, über Art und Form ihrer Geräte und Gewänder zum mindesten erwünscht. So ist also die Beschreibung von Kunstwerken aller Art ein organisch berechtigtes Glied in der Komposition besonders epischer Dichtungen. Wie sehr nun auch das ursprünglich Gegebene den jeweiligen poetischen Zwecken entsprechend umgeformt, wie eng es mit den übrigen Elementen der Dichtung verwoben sein mag, fast immer wird es möglich sein, den zu Grunde liegenden Kern heraus-

Digitized by Google

zuschälen und sich eine Vorstellung von dem zu verschaffen, was der Dichter irgendwo und irgendwie an Kunstwerken kennen gelernt hat, um es dann in seinem Werke zu verwenden. — Wird eine solche Analyse an mehreren poetischen Denkmälern eines bestimmten Kulturabschnittes vorgenommen, so sind jene poetischen Beschreibungen in ihrer Gesamtheit von hervorragender Bedeutung für Kenntnis und Verständnis der Kunst und der Kultur der Epoche, um so mehr, als sie sich meist auf Dinge beziehen, die wir nicht mehr besitzen und für welche wir direkte historische Zeugnisse ebenso wenig aufzuweisen haben. So möchte denn auch die gegenwärtige Arbeit einen bescheidenen Beitrag bilden zum näheren Verständnis der Zeit, in welche die höchste Blüte altfranzösischer Poesie fällt. Es soll auf den folgenden Blättern im Zusammenhang dargestellt werden, was eine Anzahl der wichtigsten afrz. Epen aus dem 11. bis 14. Jahrhundert an Beschreibungen von Werken bildender Kunst enthält. Es wird damit zum ersten Mal ein Material zusammengetragen, das zum Teil bisher wenig bekannt, zum andern Teil an vielen Orten verstreut war. Vollständigkeit zu erreichen, also etwa einen Katalog aller auf dem bezeichneten Gebiet vorhandenen Schilderungen zu geben, ist jedoch dem Verfasser nicht möglich gewesen, so sehr er dies auch selbst als wünschenswert erkannt hat; dazu ist die Fülle des Stoffes zu gross, die bei dem Mangel an eigentlichen Vorarbeiten sogar geradezu unübersehbar erscheint.

2. Der genaueren Besprechung der einzelnen Kunsterzeugnisse, wie sie uns durch die Beschreibungen der Dichter nahe gebracht werden, mögen einige Bemerkungen allgemeiner Art vorausgehen. Es soll zunächst ein rascher Überblick über die Bedeutung derartiger Schilderungen für die Dichtung, in der sie begegnen, gegeben, und dann der Versuch gemacht werden, die Stellung der höfischen Gesellschaft zur Kunst auf Grund der Angaben unserer Epen kurz zu charakterisieren.

I.

3. Für eine formelle, gewissermassen litterarhistorische Würdigung umfangreicherer Schilderungen von Kunstgegenständen u. dgl. handelt es sich zunächst und hauptsächlich um die Frage, wie dieselben mit dem Dichtwerk verbunden erscheinen, welche Stellung sie darin einnehmen. Dass hier je nach den Absichten und besonders den Fähigkeiten der Dichter grosse Verschiedenheiten vorliegen werden, ist von vorn herein klar. Während der eine Verfasser Beschreibungen der fraglichen Art seinem Werke als reinen Aufputz — zuweilen an ganz

Digitized by Google

ungeeigneter Stelle — äusserlich anklebt, bringt sie der straffer komponierende Dichter zu bestimmten Personen oder Ereignissen in feste Beziehung. Das erste, unkünstlerische Verfahren ist gerade in afrz. Epen recht häufig. Wenn z. B. Benoit de Sainte-More mit verblüffender Verve die wunderbare Ausstattung von Helenas Zimmer beschreibt (§§ 29, 93 ff.), wenn der Alexanderroman zu wiederholten Malen eingehend von automatisch beweglichen Figuren erzählt (§§ 87, 92), oder wenn — um ein bei weitem jüngeres Beispiel anzuführen — im Escanor ein fabelhaftes Bett in Hunderten von Versen geschildert wird (§ 53), so geschieht dies nur — oder doch hauptsächlich — in der Absicht, dem Leser oder Hörer durch die Mitteilung ungewöhnlicher und interessanter Dinge, mit deren Kenntnis der Verfasser gleichzeitig prunken konnte, eine angenehme Abwechselung zu verschaffen. Man könnte ohne Schaden für den Zusammenhang die betreffenden Stellen oft einfach streichen. — Das ist nun unmöglich bei kurzen, schmückenden Zusätzen, fast stereotyp gewordenen Phrasen, die sich oft als bequemer Satzschluss und Reim einstellen, auch da, wo sie uns im höchsten Grade unpassend dünken. So verdirbt sich, um nur ein Beispiel anzuführen, in den Versen:

Tr. 15970: Dedenz la sale qui fu painte
Monte el cheval l'espee ceinte . . .

der Dichter durch den Zwischensatz „qui fu painte" in der Schilderung der höchsten Aufregung, in der Hector in den Kampf und damit in den sicheren Tod reitet, den sonst sehr geschickt hervorgerufenen Eindruck von der Bedeutsamkeit des Moments — für modernes Empfinden wenigstens — fast vollständig.

4. Gewandtere Dichter lassen sich dergleichen kaum zu Schulden kommen. Geradezu musterhaft komponiert auch in dieser Beziehung Chrestien von Troyes, der kein Kunstwerk beschreibt, das nicht irgendwie mit Personen oder Ereignissen innerlich eng zusammengehört[1]). Ihm kann man an die Seite stellen von älteren Dichtern Walter von Arras und den Verfasser von Flore A, von jüngeren besonders Philipp von Beaumanoir. Als Beispiel möge Folgendes dienen: Durch Darstellungen aus der Geschichte Helenas und Paris' an einem Humpen (§ 57) wird Flore zur Vergleichung seines eigenen Schicksals mit dem des Paris angeregt (Flore A 1477 ff.); auch sonst ist dieser Humpen vielfach mit der Handlung verknüpft; er erscheint zuerst als ein Teil des Kaufpreises für die Blancheflor; dann gewinnt sich Flore dadurch,

1) Dies gilt vom Erec und vom Cligés unbedingt, vom Perceval vielleicht weniger. Chr.'s übrige Werke kommen für uns kaum in Betracht.

Digitized by Google

dass er ihn dem Pförtner des Harems (Tour aux pucelles) zum Geschenk macht, dessen sehr schätzbare Dienste (1977 ff.), und endlich kauft ihn der Emir zurück, um ihn Flore als Abschiedsgeschenk zu überreichen (Flore A 2913). Eine ähnlich innige Verknüpfung eines Kunstwerks mit der Handlung findet sich auch sonst, wenn auch nicht gerade häufig[1]).

5. Über die Form, in der die Schilderungen gegeben werden, die zuweilen originelle Einleitung derselben[2]) und dgl. zu handeln, würde uns hier zu weit führen. Nur einer Erscheinung, die mit unserem Thema in engem Zusammenhang steht, soll an dieser Stelle wenigstens Erwähnung gethan werden. Nicht selten nämlich begegnen statt ausgeführter Beschreibungen von Kunstwerken blosse Hinweise, Angaben allgemeiner Art, während es der Dichter ausdrücklich ablehnt, sich eingehender darüber zu verbreiten. Diese Ablehnung wird entweder ohne ein Wort der Erklärung rund und nett ausgesprochen[3]), oder sie wird motiviert. Als Gründe für die Unterlassung werden am häufigsten angegeben entweder, die betreffenden Gegenstände seien so kostbar, dass eine Beschreibung derselben über die Fähigkeit des Dichters hinausgehe[4]), oder der Dichter wolle nicht von dem Wege der fortlaufenden Erzählung abweichen, sei es aus Zeitmangel[5]), sei es, um sein Publikum nicht zu ermüden und zu langweilen[6]). — Natürlich ist diese bescheidene Enthaltsamkeit nichts als ein Kunstgriff des Dichters,

---

1) Cf. z. B. B. Sebourc II 317 ff. (§ 111) und III 34 ff. Blanc. 51 ff. (§ 121). Dol. 10366 ff. u. 11003 ff.

2) Cf. Erec 6702 ff. als Einleitung zu einer Beschreibung von Faltstühlen (§ 47) und Prunkgewändern (§ 125) wo der Dichter sagt, die Kostbarkeiten seien einfach unbeschreibbar und es sei Thorheit von ihm, den Versuch der Beschreibung zu machen:

6709: Mes puis que feire le m'estuet,
Or avaingne qu'avenir puet,
Ne leisserai que je ne die
Selonc mon san une partie.

3) Tr. 7569 ff.; ib. 16689 ff. Perc. 18791 ff.; Clar. 981.

4) Sepolture ot et monument | Tant que se Plenius fust vis, | Ou cil qui fist Apocalis, | Nel vos sauroient il retraire etc. (Tr. 25690 ff.). Perc. 26153, ib. 30396 ff. Dol. 2994: S'encor vivoit Omers ou Tulles (Cicero), La moitié dire n'en porroient.

5) Tr. 13794 ff. u. Erec 5571 ff.

6) Por tant qu'as plusors despleüst, | Ne vuel parole user ne perdre, | Qu'a miauz dire me vuel aerdre. Clig. 2358 ff. Tr. 14866 ff., ib. 14603 ff., ib. 21786 ff. Zuweilen werden auch mehrere dieser Gründe zusammen angegeben, so z. B. Dol. 1029—1047.

Digitized by Google

um sein Publikum zu spannen und zu um so dankbarerer und gläubigerer Aufnahme der wirklich gegebenen Beschreibungen geneigt zu machen.

6. Eine grosse Empfänglichkeit für derartige Dinge brachte dieses Publikum von vornherein mit, wenigstens seit um die Mitte des 12. Jahrh. ein allgemeiner Aufschwung in kultureller und künstlerischer Beziehung auf französischem Boden sich bemerkbar zu machen begann. Nicht zum geringen Teil werden die Epen aus dem antiken Sagenkreise, die Romane von Troja, von Theben, von Eneas und von Alexander, ihre ausserordentlich weite Verbreitung gerade dem Umstande zu verdanken haben, dass sie zuerst in grösserem Umfange diesem Hunger nach „merveilles" Rechnung tragen. Von hier aus dringt dann die Neigung zu Beschreibungen merkwürdiger Dinge in die Ritterromane und auch in die späteren Chansons de geste. Wenn sich einzelne Verfasser, wie der von Aucassin und Nicolette, wie Walter von Arras im Ille oder Raoul von Houdan in seinem Meraugis, fast ganz davon frei halten, so liegt das zum Teil in dem behandelten Stoff begründet; zuweilen aber wird es auch einen Schluss darauf zulassen, für welche Kreise der Dichter sein Werk bestimmte. Mit der Schilderung glänzender Paläste, prächtiger Rüstungen, Gewänder, Zelte u. dgl. machte er natürlich mehr Eindruck bei denen, welche diese Dinge nicht kannten, oder doch nicht besassen, als bei der mit allem Luxus umgebenen höfischen Gesellschaft, für welche sie etwas Alltägliches und Selbstverständliches waren. So kann denn die Art und Zahl solcher Beschreibungen unter Umständen geradezu als ein Kriterium für die grössere oder geringere Volkstümlichkeit einer Dichtung angesehen werden. Dies im einzelnen zu verfolgen ist hier nicht der Ort, wie ja denn überhaupt eine eingehende Darstellung der litterarhistorischen Bedeutung beschreibender Elemente innerhalb einer vorwiegend erzählenden Litteraturgattung eine Aufgabe für sich wäre.

II.

7. Auch die Frage, welche Schlüsse sich aus den Angaben afrz. Epen über die Höhe künstlerischer Kultur in den ersten drei Jahrhunderten des zweiten Jahrtausends ziehen lassen, kann hier nur in allgemeinen Umrissen behandelt werden. Nur die Hauptthatsachen seien hervorgehoben, die geeignet scheinen, wenigstens einen flüchtigen Überblick zu gewähren über die Beschäftigung der höfischen Gesellschaft mit Kunst und Kunstgewerbe, über die Stellung des Künstlers in der Zeit und endlich über die bei der Beurteilung des einzelnen Kunstwerkes für den mittelalterlichen Beschauer massgebenden Gesichts-

Digitized by Google

punkte. Vielleicht wird dadurch für manchen das Bild, das die monumentalen Werke von Gautier[1]) und Alwin Schultz[2]) von der Zeit der Minnesänger entwerfen, durch einige kleine Züge ergänzt; wenn nicht, so ist doch wenigstens die Richtung angedeutet, in der dies geschehen kann.

8. Für die Erkenntnis der Stellung, welche Kunst und Kunstgewerbe im Leben der mittelalterlichen Gesellschaft einnehmen, kommt naturgemäss das höfische Epos und im besonderen jene stark realistische Gattung desselben am meisten in Betracht, deren Hauptvertreter u. a. der Roman von Guillaume de Dole, der Escoufle und die Werke Philipps von Beaumanoir sind. Darin spiegelt sich das grosse Interesse der ritterlichen Kreise an künstlerischer Thätigkeit.

Ausübende Dilettanten werden wir uns zwar unter den Rittern selbst kaum vorstellen dürfen; denn aus der etwas phantastischen Angabe in Tr. 27027 ff., das Grabmal des ermordeten Aiax hätten an Stelle von Arbeitern und Maurern Könige, Fürsten und Barone gebaut, wird man dafür kein Zeugnis herleiten wollen. Dagegen ist die Beschäftigung der Damen mit künstlerischen Arbeiten über jeden Zweifel erhaben. Es handelt sich natürlich dabei nicht um das, was wir heute als „Kunst" dem „Kunstgewerbe" gegenüber zu stellen gewöhnt sind. Gemalt oder modelliert haben die Heldinnen afrz. Romane noch nicht. Sie begnügten sich mit Webearbeiten und Stickereien, die aber in ihrer Art häufig genug nicht zu verachtende Kunstwerke gewesen sein mögen.

Hierhergehörige Stellen hat Francisque Michel in seinem Buche: „Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent etc. Paris 1852, 2 vols" t. I p. 93 f. und 102 als Belege für die Verbreitung der Textilkunst in Frankreich citiert. — Für uns mögen einige Beispiele zur Erläuterung genügen. Chrestien erzählt, dass Enide und ihre Mutter in einem Arbeitsraum beschäftigt sind, als Erec zu ihnen kommt, ohne jedoch die Art ihrer Thätigkeit näher zu bezeichnen (Erec 399). Dagegen erfahren wir im G. Dole 1127, dass des Helden Mutter Armbinden für Priester, Messgewänder, Chorhemden etc., verfertigt habe, während die Manekine mit den Töchtern eines römischen Senators an einer kostbaren Almosentasche arbeitet (Man. 5881 ff.). Aelis, die Tochter eines deutschen Kaisers, hat es in der Stickkunst gar zu solcher Meisterschaft gebracht, dass sie in der Zeit des Unglücks und der Verlassenheit mit der Ausübung

1) La Chevalerie par Léon Gautier. Paris 1884.

2) Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger von Dr. Alwin Schultz. 2. Auflage. Leipzig 1889.

Digitized by Google

dieses als sehr einträglich gerühmten Gewerbes (Escoufle 5498 ff.) ihren Lebensunterhalt bestreiten kann (ib. 5457 ff.)[1]).

9. Wenn gesellschaftlich so hochstehende Personen in dermassen enge persönliche Beziehung zur Kunst — oder, wenn man will, zum Kunsthandwerk — treten, so kann man daraus vielleicht schon schliessen, dass sich gewerbsmässig thätige kunstfertige Leute nicht geringer Achtung erfreut haben werden. Und in der That versäumen es wenige Beschreibungen, der Urheber des Geschilderten rühmend zu gedenken. Leider aber geschieht das meist in rein konventioneller Weise. Dieselben Phrasen kehren dem Sinne nach wenigstens fast immer wieder, etwa in der Art, wie Chrestien mit Bezug auf zwei Faltstühle sagt (§ 47):

Erec 6716: Cil qui les fist sanz nule faille
Fu mout sotis et angigneus . . . .[2])

Besonders wunderbare Kunstwerke werden Feen oder Zauberern zugeschrieben[3]), und an diese letzteren haben wir auch zu denken, wenn in diesem Zusammenhange von „Poeten" die Rede ist[4]). Als oberster dieser kunstfertigen Zauberer wird, wie bekannt, Vergil angesehen[5]); aber auch der Rolle, die Vulkan im Altertum spielte, entsinnt man sich zuweilen noch[6]).

Eine lebendig erschaute und lebendig geschilderte künstlerische Individualität tritt uns — so weit ich sehe — nur einmal entgegen, und zwar in Chrestiens Cligés, also bei dem Dichter, der selbst die individuellsten Züge unter all' seinen Genossen aufweist. Es ist dies der Architekt, Bildhauer und — wie es scheint — auch Maler[7]) Jehan. Ihn rühmt Cligés, sein Herr, in fast überschwänglicher Weise, obwohl seine genial ersonnenen Bauten geeignet sind, auch uns in Erstaunen zu setzen. Er sei durch seine Werke in der ganzen Welt bekannt und werde von niemandem erreicht:

---

1) Im Hervis de Metz stickt Beatrix, die Tochter des Königs von Tyrus, die Portraits ihres Vaters, ihrer Mutter, ihres Bruders und ihr eigenes aus einem ähnlichen Grunde; der Erlös beträgt nicht weniger als 32000 marcs. (Hist. litt. XXII, 593 und XXV, 546.)

2) Ähnlich Perc. 21937. Claris 14290. Cygne 3119 ff. Flore A 1624.

3) Tr. 6253; ib. 14620, 16606. Perc. 13353. Esc. 15835.

4) Tr. 14620: Trei poete, sages auctors, | Qui molt sorent de nigromance; Tr. 16685: Li sage poete.

5) Sages 3924 ff.; ib. 3958.

6) Th. 4715.

7) Das letztere kann man wohl aus dem Verbum „portreire" in Clig. 5382 entnehmen.

Digitized by Google

Clig. 5387: Car vers lui sont il tuit novice
Com anfes qui est a norrice.
As soes oevres contrefeire
Ont apris quan qu'il sevent feire
Cil d'Antioche et cil de Rome . . . . .
Clig. 5378 ff.

Es sieht gerade so aus, als habe Chrestien mit diesen Worten einem grossen, berühmten Künstler seiner Zeit ein Denkmal setzen wollen; und wenn wir auch nicht wissen, wen er etwa im Sinne haben mochte, so bleibt es doch interessant genug, dass man schon im 12. Jahrh. das künstlerische Genie mit so warmen Worten zu würdigen verstand.

10. Eine Art kunstgewerblichen Grossbetriebs scheint sowohl unserem Dichter als auch seinem Fortsetzer am Perceval vorzuschweben, wenn im Chevalier au lyon eine grosse Zahl gefangener Jungfrauen in einem „Fabriksaal" gezeigt werden, wie sie Gold- und Seidenfäden zu Tüchern und Borten verarbeiten (Ch. lyon 5188 ff.), und wenn der Zwergritter von all denen, die er besiegt, in einer Art von Tuchfabrik Stoffe verschiedener Art und hübsche Zelte herstellen lässt[1]) (Perc. 21376 ff.). Es ist gar nicht ausgeschlossen, dass die Dichter mit ihren Schilderungen wirklich existierende Unternehmungen im Auge hatten, wenn man bedenkt, dass schon Roger I. von Sicilien (geb. 1031, gest. 1101) zu Palermo eine grosse Seidenmanufaktur gründete oder — was wohl richtiger ist — eine schon bestehende bedeutend erweiterte[2]), und dass seitdem die Kunst der Seidenweberei an verschiedenen andern Punkten des Occidents Eingang gefunden hatte. Wie dem auch sei, jedenfalls zeigen Dichterstellen wie die angeführten, dass man sich für das Treiben der Werkleute und Künstler interessierte. Dieses Interesse, und gleichzeitig auch ein gewisses Verständnis für die Wichtigkeit der gewerblichen Berufe für das soziale Leben, kommt zum Ausdruck auch in der nicht seltenen Aufzählung der einzelnen Gewerbe und ihrer Beschäftigungen (z. B. Perc. 7140 ff.), oder in der summarischen Übersicht über das, was man in den Strassen einer Burganlage an Teppichen, goldenen und silbernen Gefässen, Humpen und Schüsseln, an Erzeugnissen der Prägekunst u. dgl. zum Verkauf gestellt sieht (Perc. 16719 ff). In den höchsten Kreisen der Gesellschaft erfreute sich im Mittelalter Kunst und Handwerk der thatkräftigsten Förderung: Fürsten und vornehme Herren trugen zum Bau von Kirchen sowohl

1) Francisque Michel, Recherches etc. I, 91 ff.
2) Fr. Michel, a. a. O. I, 73.

Digitized by Google

als auch zur Herstellung von Kunstwerken anderer Art gern nach Vermögen bei[1]), und wenn im G. Dole der Kaiser und Guillaume sich „de moustiers couvrir ne de chaucies faire" unterhalten (1631 ff.), so sehen wir, dass Fragen der Kunst damals genau wie heute zum Unterhaltungsstoff der gebildeten Welt beigetragen haben.

11. Wie aber stellte man sich im alten Frankreich zum einzelnen Kunstwerk? Welche Gesichtspunkte waren für die Beurteilung eines Prachtbaues, eines Bildwerks, einer kostbaren Stickerei massgebend? Im 11. Jahrh. scheinen die französischen Kriegsleute sich noch nicht durch allzu grosses Kunstverständnis ausgezeichnet zu haben. Wenigstens lässt eine Stelle in der Karlsreise dies vermuten. Kaiser Karl spricht dem Herrscher von Konstantinopel die Befürchtung aus, der kostbare Pflug, den letzterer auf dem Felde hat stehen lassen, könne verloren gehen; König Hugo aber erwidert ihm, in seinem Lande gebe es keine Diebe. Darob ist nun Guillaume d'Orenge aufs höchste erstaunt und macht diesem Erstaunen durch einen Vergleich mit den Zuständen in Frankreich Luft, der für die Gesittung manches seiner Kameraden nicht gerade schmeichelhaft ausfällt:

„E, sainz Pieres, aiüe!
Car la tenisse en France, et Bertrans[2]) si i fusset,
A pis et a martels sereit aconseüe!" (Karls R. 326 ff.)

12. Das ganze 12. und 13. Jahrhundert hindurch aber empfindet man aus jeder Beschreibung, ja aus jeder blossen Andeutung heraus die Freude an dem Schönen; das allgemeine Kulturniveau hat sich mehr und mehr gehoben und damit auch die Empfänglichkeit für die Gaben der Kunst. Der Stellen, an denen beschriebene oder nicht beschriebene Kunstwerke in unseren Epen mehr oder weniger gerühmt werden, ist Legion. Abgesehen von den zahlreichen konventionellen Redensarten, die im Grunde immer darauf hinauslaufen, den gerade in Betracht kommenden Gegenstand für den vortrefflichsten in seiner Art zu erklären[3]), finden wir als primitivste Stufe der Beurteilung häufig den hohen materiellen Wert des Beschriebenen gerühmt. Und zwar wird oft geradezu eine bestimmte — natürlich immer möglichst hohe — runde Summe als Preis angegeben[4]); oder der Dichter vergleicht den

1) Cf. Tr. 14854: Son avoir met bien et emploie | Qui en tel ovre le despent.

2) Einer der 12 Pairs, genannt der „Abgehärtete".

3) Etwa: onc plus riche nus oem ne vit (En. 2137) oder dgl. Perc. 34624.

4) Que sanz l'or valent bien les pierres, | Les esmeraudes verz com ierres, | .XL. marz entre .II. freres G. Dole 255 ff. Tr. 14882. Erec 1636 ff. Th. 7818 ff.; ib. t. II, p. 279. v. 125 ff.

Digitized by Google

Wert der betreffenden Erzeugnisse mit dem bekanntermassen kostbarer Dinge, einer Stadt, einer Burg, dem Schatz eines Königs etc.[1]). Besonders gern wird der hohe äussere Wert hervorgehoben bei der Übermittelung von Geschenken, ein Verfahren, das uns auffällig erscheint[2]). Den Schritt von der Kostbarkeit des Materials zu der künstlerischen Bedeutung der Arbeit — auch wo über diese Näheres nicht gesagt wird — haben afrz. Poeten zuweilen an der Hand Ovids gethan. Wenigstens klingt dessen „materiam superabat opus" aus verschiedenen Stellen innerhalb der afrz. Epik wieder[3]).

13. Was man in jener Periode der „Vorrenaissance" von einem Kunstwerk vor allem verlangte, war, dass es „schön" sei. Besonders gilt dies von den Darstellungen des menschlichen Körpers in Plastik, Malerei und Textilkunst. Natürlich ist das mittelalterliche Schönheitsideal ein anderes als das unsrige[4]), und überdies waren die künstlerischen Ausdrucksmittel nicht immer im Stande, das Streben nach Schönheit in die Wirklichkeit umzusetzen. Aber vorhanden ist ein solches Streben in der mittelalterlichen Kunst unbedingt, und man ist sich auch dessen bewusst. Die Anschauung, die Schönheit sei mit der Kunst untrennbar verbunden, geht sogar so weit, dass man die natürliche Schönheit an dem mass, was man ideale, künstlerische Schönheit nennen könnte, dass es den höchsten Grad von Lob bedeutete, wenn man von einer Frau sagte, sie sei so schön wie eine Statue, oder man könne sie gar mit einer Bildsäule verwechseln. Um dem Leser die Vorstellung einer prächtig geformten Stirn zu verschaffen, sagt der Dichter:

Perc. 3007: Le front ot haut et blanc et plain,
Come s'il fust ovré[5]) de main,
Que de main d'ome ovrée fust
De pière, d'ivoire ou de fust.

In demselben Gedicht hören wir von einer Jungfrau, welche Gauwain erblickt, er hätte sie für ein Bildwerk gehalten, wenn sie sich nicht bewegt hätte:

---

1) Tr. 17366. Part. 10758. — Tr. 25675; ib. 11731. — Eracle 5908 ff. — Th. 4769. Aym. Narb. 1579.

2) Cf. alle auf der vorigen Seite Anmerk. 4 citierten Stellen ausser Tr. 14882; dazu En. 3216 ff.

3) Cf. z. B. Part. 10628 ff.: Li tasel | Dont l'ovraigne moult plus valoit | Que l'ors méismes ne faisoit. Clig. 1541: Plus la (sc. une coupe) devroit l'an tenir chiere | Por l'uevre que por la matiere.

4) Cf. Schultz[2] I 211 ff.

5) l. ovre oder oevre, wie das ovrée der folgenden Zeile zeigt T.

Digitized by Google

Perc. 31617: Et tant estoit bien coulouree
De vermeil sor le blanc assis
Que monsigneur Gauwain ert vis
Que ce fust une propre ymage;
Et s'ele fust en son estage
Coie, que ne se remuast,
Trestoute autele le quidast.

Ganz ähnlich preist der Prevos des Königs von Schottland seinem Herrn gegenüber die Schönheit der Manekine (Man. 1268 ff.) und auch im Escanor (23432 ff.) wird gesagt, die Gemahlin Keu's gleiche an Schönheit einer „sadete ymage".

Wenn wir daneben auch Angaben finden wie, Blancheflor sei so schön gewesen, dass sie niemand hätte portraitieren können (Fl. A 2599 ff.), und wenn sich solche Angaben auch anderwärts wiederholen[1]), so widerspricht dies durchaus nicht dem vorher Gesagten. Betrachtete man die Schönheit in der Kunst schon als einen ideal hohen Grad von Schönheit überhaupt, so mussten Reize, die noch jenseits der künstlerischen Ausdrucksmittel lagen, als etwas ganz Ausserordentliches erscheinen; und diesen Eindruck sollen die fraglichen Wendungen hervorrufen.

14. Dass man nicht allein eine allgemeine Empfindung von der Schönheit oder Unschönheit des Dargestellten hatte, dass vielmehr das Auge auch schon für feinere Wirkungen geschärft war, zeigen die gelegentlichen Bemerkungen unserer Dichter über die Kleidsamkeit von Gewändern und Schmucksachen[2]), über die Farbenwirkung bunter Bauglieder oder der purpurnen Fähnlein auf dem grünen Hintergrunde des Waldes[3]), über das Glitzern der Waffen und Kleinodien in der Sonne[4]) und dergleichen mehr. Dieser offene Sinn, diese Empfänglichkeit für die Wirkungen der Kunst machen es verständlich, wenn der Eindruck besonders hervorragender Werke als ein unmittelbarer, den ganzen Menschen berührender erscheint. Schön kommt dies zum Ausdruck im Part. 955 ff., wo der Dichter von einem prächtigen Palaste sagt, wer ihn mit Musse betrachten könne, der habe „moult de ses

1) Dasselbe soll nach Blanc. 581 ff. auch von der Orgueilleuse d'Amour, der Geliebten Blancandins, gelten; cf. auch Blanc. 3703.

2) Molt li sist bien li cercles d'or | Sor les cheveus qui tant sont sor. Flore B 499. Th. t. II p. 160 v. 5469 etc.

3) Vert sont et pers, jalne et vermeil, | Molt reluisent contre soleil (sc. die Mauern) Tr. 23025. Contre le vert reluisent cil confanon porprin. Al. 223, 19.

4) Tr. 20894, ib. 22535 und so vielfach. Cf. auch Tr. 13025 ff., wo von dem Glanze von Hectors Goldreif gesagt wird: Le vis en a tot coloré.

Digitized by Google

aviaus", wer sich davon trennen müsse, empfinde Schmerz, oder in v. 1103 ff. desselben Gedichts, wo dem Aufenthalt in einem künstlerisch verzierten Gemach nachgerühmt wird, er mache die Bekümmerten heiter[1]). Flore empfindet den Schmerz um den Verlust seiner Blancheflor nach Flore B. 1525 ff. erst recht eigentlich, als er an ihrem Grabmal ihr und sein naturgetreues Abbild entdeckt (§ 37), und die Wirkung der Grabstatue der Polyxena (§ 44) ist nicht nur auf die Nächstbeteiligten sondern auf alle Menschen eine erschütternde:

Tr. 22401: Ja hom l'image n'esgardast
Qui o les deus ielz ne plorast.

15. Also unmittelbar zugänglich ihrer Schönheit und ihren tieferen Wirkungen steht die höfische Gesellschaft des 12. und 13. Jahrh. der Kunst gegenüber. Von einem kritischen Verständnis im modernen Sinne, von verstandesmässiger Reflexion über die Grenzen der einzelnen Kunstgattungen und ihre Aufgaben, wird im allgemeinen noch nicht die Rede sein können; auf diesem Gebiet ist die Tradition die einzige Führerin. Hin und wieder aber hat man auch darüber schon nachgedacht; das zeigt eine Stelle in der Beschreibung des Grabmals der Polyxena (§ 44), wo ein Vergleich zwischen Malerei und Plastik implicite vorliegt. „Kein Maler, wird dort gesagt, hätte Tiere, Vögel etc. besser malen können, als sie am Marmor des Denkmals dargestellt sind" Tr. 22349 ff. Es wird also der Bildhauerkunst besonders hoch angerechnet, dass sie die Wirkung der Malerei erreicht habe. Diese Ansicht Benoits ist ja immerhin recht interessant, aber man wird aus solcher vereinzelten Angabe keine Schlüsse über das thatsächliche Verhältnis der beiden Künste zu jener Zeit ziehen wollen. Im allgemeinen hat man sich, wie gesagt, damals darüber keine Gedanken gemacht, und was Joly in anderem Zusammenhang so treffend sagt, passt auch hier: „Les enfants et le peuple, qui n'est qu'un grand enfant, demandent à un tableau ce qu'il représente, non quel talent d'exécution il suppose"[2]). Mit Verständnis zu schauen und zu geniessen aber war der Ritter der Hohenstaufenzeit durchaus im Stande, und das ist die Hauptsache.

16. Sehen wir nun im einzelnen zu, was denn unsere Dichter an Kunstwerken geschaut oder auf andere Weise kennen gelernt haben. Gewiss haben sie vieles von dem, was sie beschreiben, nicht mit eigenen Augen gesehen, sondern entweder geradezu aus älteren Vorlagen herübergenommen oder aus den mündlichen Berichten anderer

1) Cf. auch Tr. 14694 ff.

2) Benoit de Sainte-More et le Roman de Troie I 160.

Digitized by Google

erfahren; die eigene Phantasie mochte dann ein Übriges thun, wie ja denn zuweilen die „lügnerischen“ Berichte anderer den eigenen „wahren“ ausdrücklich gegenübergestellt werden[1]). Aber der Erfindung mittelalterlicher Dichter entspringen hier gewöhnlich nur Einzelheiten, kaum jemals die Grundgedanken. Die Möglichkeit litterarischer Überlieferung und mündlicher Tradition muss dagegen bei der Beurteilung der Frage, inwieweit Schilderungen afrz. Epiker als kunstgeschichtliches Material dienen können, in jedem Einzelfalle sorgfältig in Erwägung gezogen werden. Dies ist im Folgenden wiederholt geschehen, wenn auch bestimmte Quellen nur an wenigen Punkten nachgewiesen werden konnten. Immerhin erschien es um so notwendiger, auf die Wichtigkeit einer kritischen Behandlung unserer Dichterstellen — so weit sie ausführbar ist — hinzuweisen, als Schultz in den hierhergehörigen Kapiteln nichts davon erwähnt. Und doch ist es klar, dass die nicht geringe Zahl aus alten Büchern geschöpfter, oder Pilgern und Kreuzfahrern nacherzählter, obendrein von unsern Dichtern etwa noch phantastisch aufgeputzter Berichte für unsere Kenntnis dessen, was im alten Frankreich zu sehen war, nicht in Betracht kommt, sondern eigentlich allein die Schilderungen nach der Natur. Die Grenzlinien hier überall scharf zu ziehen oder gar alle Quellen aufzudecken, aus denen unsere Dichter geschöpft haben, ist vorderhand noch ein Ding der Unmöglichkeit. Aber ein erster, wenn auch noch so kleiner Schritt diesem Ziele entgegen soll mit der vorliegenden Arbeit gethan werden; daher sind die innerlich verwandten Materien auch äusserlich einander nahe gebracht, und so ist in 3 Kapiteln dargestellt, was uns die zu Grunde liegenden afrz. Epen 1) auf dem Gebiet der Architektur, 2) auf dem der Plastik und Goldschmiedekunst, 3) auf dem der Malerei und Textilkunst an Merkwürdigem bieten.

I. Kapitel.

Bauwerke.

A. Profanbauten.

17. Über Anlage und Ausstattung des ritterlichen Wohnsitzes, der Burg, haben, von eigentlich archäologischen Fachschriften abgesehen, zuletzt eingehend gehandelt Schultz[2] I 9 ff. und Gautier 457 ff.,

1) Die Beschreibung von Alexanders Grabmal (§ 39) beginnt: Or devous del sépucre le vréte deraisnier; | des autres puet on bien conter et fabloier, | Li .I. sunt véritable, li autre mencognier; | Al. 545, 24.

Digitized by Google

der u. a. eine lebendige Darstellung von den Vorgängen beim Bau einer mittelalterlichen Feste giebt; dazu kommen zwei Dissertationen, eine Greifswalder von Doerks (Haus und Hof in den Epen des Chrestien von Troies, Greifswald 1885) und eine Berliner von Borsdorf (Die Burg in Claris und Laris und im Escanor, Berlin 1890), die wesentlich Neues nur ganz vereinzelt beibringen, aber doch hier und da mit Vorteil benutzt werden können. Mit Bezug auf das Übliche und Gewöhnliche in der profanen Bauweise des Mittelalters genügt für unseren Zweck der Hinweis auf diese Werke, von denen für wissenschaftliche Erkenntnis in erster Linie Schultz in Betracht kommt. Ausführliche Beschreibungen einfacher Burganlagen, mit denen allein wir uns daneben zu beschäftigen hätten, sind überdies aus begreiflichen Gründen in unseren Epen nicht sehr häufig. Eine der interessantesten und eingehendsten steht Rose 3809 ff[1]) und ist von Viollet-le-duc (Dict. de l'Architecture III, 122) auf den Louvre zur Zeit Philipp Augusts bezogen worden. — Von vornherein sei gleich bemerkt, dass sich weder in dieser Beschreibung noch sonst irgendwo ein Hinweis auf die gewaltigen Veränderungen in der Bauweise findet, die gerade in unsere Zeit fallen, auf den Ersatz des romanischen Stils durch den gotischen. Diese Thatsache, die auf den ersten Blick sehr befremdet, ist erklärlich, wenn man bedenkt, dass eben, was uns aus der Ferne als eine ungeheure Umwälzung erscheint, in Wirklichkeit ein allmähliger Übergang war, dessen sich viele Zeitgenossen kaum bewusst sein mochten. Dazu kommt noch, dass gerade auf dem Gebiet der Architektur die ausführlichen Beschreibungen unserer Epen im Allgemeinen kein photographisch getreues Bild der Wirklichkeit bieten. Sämtlich der Litteratur des 11. und 12. Jahrh. angehörig, beziehen sie sich fast durchweg auf den sagenumwobenen Orient. Jedoch spiegeln sich darin in gewissem Sinne auch heimische Zustände; wie man die Personen der antiken Welt oder der fernen Völker mit dem eigenen Denken und Fühlen erfüllte, so stellte man sie auch in eine Umgebung, die zwar der eigenen nicht in allen Einzelheiten kongruent, ihr aber doch in den Grundzügen ähnlich war: Das gewaltige Byzanz, die Zauberstadt Meliors, stellt sich der Dichter des Part. in der ihm vertrauten Anordnung von Burg (Part. 931 ff.) und Flecken (822—930) vor; nur dass an die Stelle der Holz- und Lehmhütten des „borc" prächtige Paläste treten, und dass das „chastel" selbst nach Umfang und Ausstattung ins Ungemessene erweitert erscheint.

1) 4409 der Ausgabe von Fr. Michel, da für 3408 4008 verdruckt und von da an durchweg um 600 Verse falsch gezählt ist.

Digitized by Google

18. So denken denn auch die Dichter an die Gestalt der ihnen vertrauten Turmbauten, der Thortürme, des Hauptturms oder des Donjons[1]), wenn sie uns von den Türmen des fernen Ostens mit ihren teilweise recht merkwürdigen Funktionen erzählen. Dazu gehören zunächst die Leuchttürme, mit denen wieder gewisse interessante Spiegelanlagen zusammengestellt werden können, welche demselben Zwecke dienen. In Sages 3972 ff. wird ein solcher Spiegel geschildert. Er ist ein Werk Vergils und hat wohl 100 Fuss an Höhe — vermutlich mit dem Turm, auf dem er sich erhebt. Er leuchtet so hell, dass der Dichter sagt:

3978: Li serghant, qui au vin aloient,
Autre candoille n'i portoient.

Überdies sieht man darin in der dunkelsten Nacht, wohin sich etwa ein Dieb gewandt hat, und eventuell auch, von welcher Seite ein Angriff droht. Mit Hilfe einer List — durch Unterwühlung — wird dieses Wunderwerk von Feinden gestürzt und zerstört im Fallen dreissig Häuser. — Als ein Mittel, sich vor drohendem Angriff zu hüten, wird auch En. 7604 ff. der Spiegel bezeichnet, der das noch eingehend zu besprechende Mausoleum der Camilla bekrönt[2]). Er erhebt sich auf einer Stange mit drei Knäufen, und man kann darin erkennen, was sich in der Ferne — sei es zu Lande oder zu Wasser — begiebt, so dass eine Überrumpelung durch Feinde ausgeschlossen ist[3]). — Diese Beschreibungen sind offenbar sagenhaft; und zwar scheint die Sage von einem solchen Wunderspiegel ägyptischen Ursprungs und an den berühmten Leuchtturm zu Alexandria angeknüpft zu sein. Der bekannte Benjamin von Tudela, der von 1173 an eine Reise nach dem Orient unternahm, erzählt nämlich, auf einem Turme, den die Araber Magar Alexandria, d. h. Leuchtturm von Alexandria nannten, solle Alexander eine Art von Spiegel errichtet haben, in dem man auf eine Entfernung von mehr als 500 „lieues" alle Kriegsschiffe habe sehen können, die aus Griechenland oder aus dem Occident in feindlicher Absicht nach Ägypten kamen. An diese Angaben schliesst sich eine Erzählung über die Zerstörung des Kunstwerks, die lange nach Alexanders Tode durch

---

1) Schultz[2] I 42 sondert streng zwischen mestre tor und donjon: ersterer nur Zufluchtsort in Kriegszeiten; letzterer, die ältere Form, auch im Frieden vom Burgherrn und dessen Familie bewohnt.

2) Cf. § 42.

3) Auch bei Heinrich von Veldeke erhebt sich ein solcher Spiegel, der aber dort nur über eine Meile weit leuchtet, auf dem Grabmonument des Kamille. Schultz[2] II 482.

Digitized by Google

einen Griechen erfolgte, nachdem er die Wächter des Turmes trunken gemacht hatte[1]).

19. Weniger phantastisch als diese Spiegel — bei denen man in mancher Beziehung geradezu an moderne Scheinwerfer erinnert wird — mutet uns ein im Al. 46, 21 ff. geschilderter Bau an, den man mit mehr Recht einen Leuchtturm nennen kann, da von einem Leuchtfeuer ausdrücklich die Rede ist. Mitten in der Stadt Athen erhebt sich ein von Plato (!) erbauter 100 Fuss hoher Pfeiler:

23: deseure ot une lampe, en son 1. candeler
qui par jor et par nuit art et reluist si cler,
que partout en puet on et venir et aler,
et tout voient les gaites qui le doivent garder[2]).

An die Stelle der Lampe treten anderswo Edelsteine, über deren Leuchtkraft im Mittelalter ja die fabelhaftesten Dinge erzählt wurden. So wird uns z. B. im Roman von Theben berichtet, Polynices habe schon von weitem den Donjon von Argos erblickt mit dem leuchtenden Karfunkel darauf; dann fährt der Dichter fort:

633: Uns escarbocles i luist fort,
Qui moustre as notoners le port,
Quant vont de nuét najant par mer
Et ne sévent ou arriver.

Ob die Dichter in ihrer Heimat etwa Leuchttürme haben sehen können, welche ihnen die Anregung zu derartigen Beschreibungen gewähren mochten, ist mir nicht bekannt; unmöglich wäre es aber nicht, dass von den Türmen der am Meere gelegenen Burgen, wie uns deren Perc. 8025, ib. 40913; Meraugis 4256 beschrieben werden, Leuchtfeuer hinausgeglänzt hätten in die Nacht, um der — wenn auch spärlichen — Küstenschiffahrt sichere Bahnen zu weisen. Gerade dass in der oben citierten Stelle der Donjon der Burg als der Träger des leuchtenden Edelsteins bezeichnet wird, spricht für diese Annahme. Und diese Stelle steht nicht allein; ein Donjon ist es auch, in dem Blancheflor

1) Voyage du celèbre Benjamin au tour du monde, commencé l'an 1173 pag. 61 und 62, in: Voyages faits principalement en Asie dans les XII, XIII, XIV et XV siecles etc. . . par Pierre Bergeron. A la Haye . . . 1735.

2) Ob der Alexanderdichter bei seiner Beschreibung an eine jener in Frankreich heimischen Totenleuchten gedacht hat, von denen Schultz[2] II 483 und Viollet-le-duc VI 154 ff. sprechen, letzterer durch Abbildungen dreier s. Z. noch vorhandener Monumente dieser Art unterstützt, möchte ich dahingestellt sein lassen. Es wäre ein seltsamer Einfall, ein solches Gedächtnismal für Tote, das sich fast nur auf Kirchhöfen fand, mitten in eine Stadt hinein zu versetzen.

Digitized by Google

mit den übrigen „pucelles“ des Emirs von Babylon untergebracht ist, und auch dies Bauwerk dient — wie ganz besonders nachdrücklich hervorgehoben wird — als Leuchtturm.

20. Es ist ein alter Bau von gewaltigen Dimensionen, 200 Klafter hoch und 100 breit, der sich mitten in der Stadt Babylon erhebt[1]) (Flore A 1595 ff.). Er ist

1598: Roonde come cheminée

aus grünen Marmorblöcken erbaut und oben eingewölbt; denn man wird mit der Variante (B) lesen:

1600: Coverte a voute tot sans arbre[2]).

Auf dem hohen Dache erhebt sich eine 60 Fuss hohe Stange aus lauterem Golde, die eine gleichfalls goldene Kugel trägt. Darauf nun ruht ein leuchtender Karfunkel; er strahlt in dunkler Nacht wie die Sonne und erhellt die ganze Stadt, so dass niemand Laterne noch Fackel zu tragen braucht; den fremden Ankömmlingen weist er den Weg:

1615: Soit chevaliers ne marcéant,
Ne autres qui rien voist querant,
Se par nuit vient a la cité,
De nule part n'iert esgaré:
Car soit sor terre ou soit sor mer,
De nule part n'estuet douter:
Quant de vint lues la verra,
A une pres li samblera.

Der Turm enthält drei Stockwerke (1623), auf die sich 140 prächtig ausgestattete Zimmer verteilen (1643):

1646: Li piler sont tres tout de marbre,
Et de plaitoine est la closure,
D'un arbre chier qui tous tans dure.
De myrre et ausi de benus[3])
Sont les fenestres tout li plus etc.

Deckengemälde (§ 101) vervollständigen die kostbare Ausstattung (1655 ff.). Die einzelnen Stockwerke stehen durch Treppen miteinander in Verbindung, und vom mittleren aus gelangt man durch eine „loge“

1) Hinweise auf den Turm zu Babel: Al. 446, 29: en la tor de Babel en est li rois alés. B. Seb. III 272: Mais c'estoit Babilone, qu'il virent apparant, | Et le grant tour Babel, qui deles va séant.

2) Die besondere Hervorhebung der Rundform und der Wölbung lässt den Schluss zu, beides sei im 12. Jahrh. am Donjon noch nicht die Regel gewesen; cf. Gautier p. 507.

3) All dies hat der Emir aus einem besonderen Grunde gewählt: 1653 Car, la ou est, serpens ne vuivre | N'autre vermine n'i puet vivre.

Digitized by Google

auf abwärts führenden Stufen unmittelbar in das Zimmer des Emirs (1665 ff.). — Version B des Gedichts weicht in diesem Punkte ab. Darin sind (Flore B 2455 ff.) die Stockwerke so angeordnet, dass die Bewohner innen nicht mit einander verkehren können, mit alleiniger Ausnahme von Blancheflor und Claris. — Das Merkwürdigste aber an dem ganzen Bau ist eine in Version A eingehend beschriebene Wasserleitung.

31. In einem Marmorpfeiler, der sich vom Fundament aus bis zu der Stange auf dem Dache erstreckt — 1629 ff. —, liegt ein sorgfältig gearbeiteter Kanal. Darin steigt das Wasser einer Quelle in die Höhe bis in das dritte Stockwerk hinein. Von dort fliesst es in einem anderen Kanal wieder herab, um sich auf die einzelnen Stockwerke zu verteilen:

1636: Li engignieres fu moult sage:
El tiers [sc. estage] fait l'eve retorner
De l'autre part, par le piler.
En chascun estage se trait
L'eve par le conduit et vait:
Les dames, qui en l'autre sont,
En prenent quant mestier en ont.

Dass die Damen diese bequeme Gelegenheit zum Wasserschöpfen gern benutzen, zeigt das Beispiel der Claris in 2301. — Uns mutet die gegebene Beschreibung durchaus modern an. Denn denken wir uns in jenem dritten Stockwerk ein Reservoir und nehmen wir an, das Wasser werde im Steigrohr durch irgend eine Pumpenanlage in die Höhe befördert, so haben wir in allen wesentlichen Zügen einen Wasserturm vor uns, wie er in unseren Städten die Wasserverteilung besorgt. Können wir aber im 12. Jahrh. jene beiden Annahmen machen? Diese Frage entscheidet eine verwandte Beschreibung im Alexanderroman, wo von einem Reservoir ausdrücklich die Rede ist und der Gedanke an ein Pumpwerk ausserordentlich nahe liegt.

Über der Wunderquelle, welche die Eigenschaft hat, Tote zu erwecken, lässt Alexander einen hohen Turm bauen, Al. 334, 10 ff.; die uns angehende Stelle möchte ich — meist mit den Varianten gegen den Michelantschen Text — lesen:

334, 17: Par de desor le firent à ciboire volter[1]),
et misent une roe que[2]) li vens fet torner[3]).
le fontenele fisent sus en la tor mener;
la cuve ù ele ciet fisent entor plomer;
por çou l'ont fait issi por lonjement durer.

1) d'un yvore vauter, Mich.
2) qui Mich.; viell. = cui?
3) venter Mich.

Digitized by Google

Das sich im Winde drehende Rad, also eine Art von Windmotor, hat doch hier nur eine Bedeutung, wenn wir es uns als das Triebwerk einer Pumpe vorstellen, welche das Quellwasser in das rund herum mit Blei verdichtete Reservoir schafft; also dient diese Schilderung, die ihrerseits die weitere Verteilung und die Verwendung des Wassers nicht erwähnt, zur glücklichsten Ergänzung der aus Flore A citierten.

22. Woher haben nun die Dichter ihre Kenntnis von diesen interessanten Bauwerken? Für die ganze Episode von den drei Wunderquellen im Alexanderroman, und demnach auch für unseren Wasserturm, ist nach Paul Meyer II 176[1]) eine Vorlage nicht bekannt. Andererseits sind zwar Wasserleitungen im Mittelalter nicht selten gewesen, besonders in Ländern wie Frankreich, wo Reste römischer Anlagen benutzt werden konnten[2]). Aber das Prinzip unserer Wassertürme, woran doch beide Stellen erinnern, und die Möglichkeit, Wasser zum unmittelbaren Gebrauch in hohe Gebäude hinaufzuleiten, scheint nicht einmal den Römern bekannt gewesen zu sein. Wenigstens erwähnt Vitruv, der das 8. Buch seiner „De Architectura libri decem“[3]) einer eingehenden Darlegung des Systems der römischen Wasserleitungen widmet, nichts von einer Hochleitung des Wassers. Die Sammelräume (castella) und Verteilungsreservoirs, von denen er spricht (l. VIII, c. 7), scheinen durch direkten Zufluss — wenn auch durch noch so lange Leitungen — aus den höher gelegenen Quellen gespeist zu werden. — Es bleibt uns also nur die Annahme übrig, dass im fernen Osten vielleicht Anlagen bestanden haben, wie wir sie kennen lernten, und dass die Kunde davon — auf dunklen und verschlungenen Pfaden — den alten Poeten zu Ohren gekommen ist.

23. Neben den Türmen spielt in der Profanarchitektur des Mittelalters die Hauptrolle der Palas, das Wohn- und Prunkgebäude des Rittersitzes[4]). An ihn schliesst sich an, was uns an prächtigen Herrenhäusern und Zauberschlössern geschildert wird. Da sind zunächst die, welche hauptsächlich oder gar allein beachtenswert erscheinen wegen

---

1) Alexandre le Grand dans la littérature fr. du moyen âge. 2 vols. Paris 1886.

2) Erwähnungen bei Schultz[2] II 363 u. 365. Auch in England gab es dergleichen; besonders berühmt wegen des scharfsinnig erdachten Systems seiner Wasserleitungen war das aus dem 12. Jahrh. stammende, an die Kathedrale von Canterbury angelehnte Kloster; cf. Springer, Handb. d. Kunstgesch.[4] II 207.

3) Hrsg. von Rose und Müller-Strübing, Leipzig 1867; übersetzt und kommentiert von Reber, Stuttgart 1865.

4) Schultz[2] I 53 ff., 58 ff. Gautier 518 ff. Viollet-le-duc, Dict. de l'Arch. VII, 1 ff.

Digitized by Google

der Kostbarkeit des Materials und der Pracht der Dekoration. Ein bescheidener malerischer oder plastischer Schmuck ist an Fürstenpalästen des Occidents im Inneren sicher, vielleicht aber auch dann und wann an der Façade vorhanden gewesen. Hier konnte der Dichter mit seiner Phantasie einsetzen. Und in der That ist der Palast der Dido (En. 505 ff.) nicht mehr einfach „gemalt" oder „mit Gold verziert", sondern ein ganzer Scheffel edlen Gesteins und siebentausend (sic!) Emails zieren Pfeiler, Gewölbe, Fenster etc. Die Hss. A und B (En. p. 389) zählen die verschiedenen Arten von Edelsteinen auf und heben wieder besonders deren Leuchtkraft hervor[1]). Die Verwendung von Edelsteinen — oder vielmehr Halbedelsteinen — zu dekorativer Ausstattung eines Gebäudes ist zwar im Occident auch vorgekommen; aber erst in sehr später Zeit[2]); in der ersten Hälfte des 12. Jahrh. wird derartiges in Frankreich noch nicht zu sehen gewesen sein. Im Orient aber, und speziell in Konstantinopel, herrschte schon damals eine Pracht, von der wir uns kaum eine Vorstellung machen können. Wie reichlichen Gebrauch man dort von buntfarbigem Marmor an Wänden, Fussböden und Decken, von Goldschmuck und Mosaikgemälden machte, das möge man z. B. nachlesen in der Schilderung, welche Bayet (L'Art byzantin, nouv. éd., Paris) p. 118 ff. von den Kaiserpalästen entwirft. Und Robert de Clary sagt zum Schluss seiner Beschreibung von der Stadt, chap. 92: „De le grandeur de le vile, des palais, des autres mervelles qui i „sont, vus lairons nous ester a dire; car nus hons terriens qui tant „eust mes en le chite, ne le vous porroit nombrer ne aconter; que qui „vus en conteroit le chentisme part de le riqueche ne de le biaute ne „de le nobleche qui estoit es abeies et es moustiers et es palais et en „le vile, sanleroit il que che fust menchoingne, ne ne cresries vus mie". — Von dieser herrlichen Stadt muss der Partonopeusdichter, wenn er sie nicht etwa selbst gesehen hat, zuverlässige Berichte besessen haben. Denn fast in denselben Worten wie Robert rühmt er die unglaubliche Schönheit der Bauten in Byzanz, der Residenz Meliors (859 ff.); und — was mehr ist — er giebt uns auch eine Vorstellung von dem Aussehen

1) Ebenso kostbar sind sogar die Stadtmauern von Carthago. Sie sind aus Marmor und „adamas" (Diamant, de Grave. (?)) in 100 Farben, nach aussen hin (En. 431) mit Darstellungen von „biches, oisels und flors" verziert, nach der Stadt zu (445) zu Triforiengängen mit ciborienartigen Gewölben ausgestattet. Weitere interessante Stadt- oder Burgmauern: Tr. 3051 ff. Blanc. 3318. Perc. 26 487. Part. 796 ff. Tr. 3000. Al. 247, 23; ib. 214, 20. Als Material erscheint durchweg Marmor, und zwar meist buntfarbiger.

2) Schultz[2] II 487: Kaiser Karl IV. liess in einer Kapelle seiner Burg auf dem Karlsberg die Wände mit Platten aus Halbedelsteinen belegen.

Digitized by Google

dieser Paläste (Part. 831 ff.). Sie sind alle aus Marmor in den verschiedensten Farben erbaut und mit bunten Ziegeln und Blei gedeckt; sie tragen auf den Knäufen (der Fahnenstangen?) vergoldete Löwen, Adler[1]), Drachen

843: Et ymages d'autre figure
Qui samblent vives par nature . . . .

Die nach Norden gekehrten Stockwerke der Paläste gehen auf die Strasse hinaus und sind mit Mosaikgemälden (§ 101) und vergoldetem und versilbertem plastischen Zierrat geschmückt.

24. Noch eingehender, besonders auch mit Bezug auf die Konstruktion und das Innere, finden wir eine dieser Prunkbauten beschrieben in der Karls R. Diese älteste aller mir bekannten längeren Architekturschilderungen ist in mancher Beziehung interessant. Sie findet sich Karls R. 342 ff. und ist in G. Paris' Artikel über diese Chanson de geste (Rom. IX, 11 ff.) ihrem Inhalt nach und auch hinsichtlich des mutmasslichen Vorbildes besprochen worden. Es handelt sich um den Palast des Königs Hugo von Konstantinopel. Von der äusseren Gestalt, von etwaigem Schmuck der Façaden erfahren wir nichts; wir werden mit v. 343: — A or fin sont les tables, et chaieres et banc — unzweifelhaft sofort in das Innere, in den grossen Hauptsaal dieses Palastes eingeführt. Dieser, mit einem azurblauen Fries und Wandgemälden geschmückt, hat kreisrunden Grundriss[2]), ist eingewölbt und oben durch einen Schlussstein abgeschlossen[3]). Der Mittelpfeiler, der das Gewölbe trägt, geht in dem nächsthöheren Stock durch das Zimmer, in welchem die Franzosen schlafen (v. 521) und ragt oberhalb des ganzen Bauwerks über dasselbe hinaus (v. 607). Er ist mit Silber nielliert[4]) und — an den Wänden — umgeben von hundert mit Gold verzierten Pilastern (G. Paris l. c. p. 11 note 1), oder, wenn man mit Suchiers Ergänzung der zwischen 351 und 352 angenommenen Lücke liest:

---

1) Nach Gautier ist der goldene Adler auf dem Palas (und auf dem Zelt, wo er häufiger begegnet) „symbole de la juridiction et du pouvoir" p. 522.

2) So möchte ich hier „et fu faiz par compas" (348) geradezu verstehen; dass wie a compas auch par compas kreisförmig heissen kann, scheint mir sicher; (für ersteres: ar chu trou om le point en mj on canpe a conpas = so findet man den Mittelpunkt eines kreisförmigen Feldes, Wil. de Hon. pl. 38, 2). Dann aber passt diese Bedeutung hier am besten wegen des Folgenden, besonders wegen der Angaben über die Drehung des Gebäudes.

3) Li palais fut volus et desore cloans (347).

4) Nicht „d'argent niellé", wie G. Paris schreibt.

Digitized by Google

351: Chascune est a fin or neelee d'argent,
Cascune des columnes si at en sun devant
etc.,

von vergoldeten, mit Silber eingelegten Säulen. Vor jeder Säule — mit Suchier — stehen die automatischen Figuren zweier Kinder mit elfenbeinernen Hörnern. Wenn die Seewinde den Palast treffen, so dreht sich derselbe und zwar:

356: Il le font torneiier et menut et sovent
Come roe de char qui a terre descent.

Während nun Kaiser Karl über all die Schönheit und Pracht staunt und dies Staunen in die Worte kleidet:

365: . . . . . molt gent palais at ci,
Tel nen out Alixandre ne li vielz Constantins,
Ne n'out Creissenz de Rome qu'a tante honor bastit[1]),

hat er Gelegenheit, die merkwürdigste Eigenschaft des Palastes am eigenen Leibe zu fühlen. Ein Wind braust vom Meere heran, erfasst den Bau auf einer Seite und dreht ihn „soef et serit" herum wie die Welle einer Mühle. Die Knaben blasen auf ihren Hörnern und lächeln einander an. Aber trotz der Heftigkeit des Sturmes, trotz Schnee und Hagel ist es drinnen so ruhig, milde und heiter wie an einem sonnigen Maientage; denn

386: . les fenestres sont a cristal molt gentil,
Taillees et confites a brasme oltremarin[2]).

Gaston Paris hat das Vorbild zu dem geschilderten merkwürdigen Bau in dem Chrysotriclinium des kaiserlichen Palastes zu Konstantinopel sehen wollen, von dem er nach F. de Lasteyrie, Histoire de l'orfèvrerie ein anschauliches Bild entwirft. Dass das Modell des franz. Dichters in einer der zahlreichen byzantinischen Prunkbauten zu suchen ist, steht ausser Frage, ob aber in dem Chrysotriclinium, erscheint mir zum mindesten zweifelhaft. Dieser Raum enthält nach G. Paris' Beschreibung ganz andere merkwürdige Dinge als die von unserem Dichter geschilderten, Dinge, die uns allerdings bei anderen Gelegenheiten in afrz. Epen begegnen werden. Besonders aber ist er nicht rund, sondern achteckig; und diese Abweichung gewinnt bedeutend an Gewicht, wenn man den Bericht von der Drehung des Palastbaues nicht für eine

1) Cf. Koschwitz zu 367; G. Paris l. c. p. 45.

2) Die Verglasung von Fenstern, die späterhin gerade in Frankreich mit viel Geschick geübt wurde, ist also im 11. Jahrh. noch selten. Zu der Kunst, Edelsteine in Glasfenster zu fassen, vgl. man des Presbyters Theophilus Schedula diversarum artium, herausg. v. A. Ilg, Wien 1874, lib. II, cap. 17 sqq., cf. § 109.

Digitized by Google

blosse Erfindung hält, sondern auch hier eine thatsächliche Grundlage annimmt; dann nämlich ist die Identität der beiden Räume unmöglich. Und ich glaube, dass eine solche thatsächliche Grundlage vorliegt. Es wäre — aber eben nur bei rundem Grundriss der Halle — durchaus denkbar, dass durch irgend welche unter derselben angebrachten Vorrichtungen, etwa durch ein Göpelwerk, der Fussboden in rotierende Bewegung versetzt würde; dies konnte dann bei den technisch noch sehr ungebildeten und leicht zu verblüffenden Franzosen des 11. Jahrh. vermöge einer sehr einfachen optischen Täuschung den Eindruck hervorrufen, als drehe sich das ganze Gebäude im entgegengesetzten Sinne. Die Zuhilfenahme des Windes, wofern er nicht etwa wirklich als treibende Kraft dieser Bewegung diente, dürfte als eine Art von Erklärungsversuch aufzufassen sein. Derartige mechanische Kunststücke haben die Byzantiner in der That ausgeführt. Liudprand erzählt (Antapod. VI, 5; Script. Rer. Germ.), dass während seiner Audienz der Kaiser durch eine sinnreiche Vorrichtung, die sich selbst dieser gebildete Italiener nicht erklären konnte, mit samt seinem Thron fast bis an die Decke der Halle emporgehoben worden sei.

25. In Konstantinopel ist auch das Bauwerk lokalisiert, welches Chrestien von Troyes im Cligés v. 5555 ff. beschreibt. Es ist von Cligés' kunstfertigem Sklaven Jehan hergestellt (cf. § 9), der es seinem Herrn gewissermassen als Bürgschaft dafür zeigt, dass er das Grabmal der Fenice so anzufertigen wohl verstehen werde, wie es für Cligés' Zwecke erforderlich ist. Das Gebäude liegt unterhalb der Stadt, hat die Gestalt eines Turmes und ist prächtig ausgestattet. So sind die Stockwerke mit schönen und hübsch kolorierten Bildern bemalt[1]), und die Zimmer und die Kemenaten, welche Jehan dem Cligés zeigt, während er ihn auf und ab führt, werden wir uns dementsprechend herrlich verziert denken müssen. Als er mit der Besichtigung fertig zu sein glaubt, will Cligés das Haus wegen seiner Sicherheit nach aussen und seiner einsamen Lage zur Zufluchtsstätte für sich und die geliebte Fenice wählen. Da erst spielt der Meister seinen Haupttrumpf aus: sein Herr habe durchaus noch nicht alles gesehen. Es gebe noch Bäder und alles, was eine Dame brauche, und zwar in unterirdischen Gemächern, die für Uneingeweihte völlig unzugänglich seien; denn:

---

1) Si le mainne par les estages, | Qui estoient paint a images | Beles et bien anluminees 5559; die Adj. beles etc. sind auf images, nicht auf estages zu beziehen, wie das Foerster (Komma nach images) und Doerks l. c. 59 anzunehmen scheinen.

Digitized by Google

5592: „Par tel angin et par tel art
„Est fez li huis de pierre dure,
„Que ja n'i troveroiz jointure“ [1]).

Diese Geheimthür, welche bemalt ist (5601), öffnet Jehan mit Leichtigkeit; darauf steigen die beiden auf einer Wendeltreppe in ein gewölbtes Geschoss hinab, das dem Meister als Atelier dient:

5618: un estage voutiz,
Où Jehanz ses œvres feisoit,
Quant riens a feire li pleisoit.

Von diesen „œvres“, die wir uns wohl als Skulpturen vorzustellen haben (cf. 5379), zeigt der Künstler manche seinem Herrn, dem sie sehr gefallen (5640). In die schon erwähnten Badekufen wird das warme Wasser durch eine unterirdische Leitung unmittelbar hineingeleitet (5629 ff.). Alle diese Herrlichkeiten muss der Meister ohne fremde Hilfe geschaffen haben; denn v. 5621 ff. sagt er, sein Herr und er seien die einzigen, die diese unterirdische Anlage gesehen haben [2]); und diese Thatsache im Verein mit der Schönheit und Zweckmässigkeit des Baues bestimmt denn auch Cligés, das Haus für sich zu erwerben. —

Die Klarheit von Chrestiens Darstellung verschafft uns eine deutliche Vorstellung von dem Geschilderten, so dass wir geneigt sind, es uns als wirklich vorhanden zu denken.

26. Einen ganz andern Eindruck macht der Bericht, den wir im Al. p. 274 und 275 über den Palast des Indierkönigs Porus antreffen. Er besteht eigentlich nur aus einzelnen Notizen, die zu einer wirklichen Einheit nicht zusammengefasst sind. Dazu kommt, dass der von Michelant gegebene Text gerade in dieser Schilderung vielfach

---

1) Ein eigens zu diesem Zweck angelegtes unterirdisches Gemach dient auch im Eracle 4482 ff. der Kaiserin und ihrem Geliebten Laridès als Ort ihrer Zusammenkünfte.

2) Der Verfasser der aus dem 15. Jahrh. stammenden Prosaerzählung „de Alixandre, empereur de Constantinoble et de Cliges son filz“ sucht diese unwahrscheinlich klingende Angabe zu erklären (S. Foersters gr. Ausg. S. 327, Z. 22): l'ouurier qui estoit soubtil auoit trouue en ceste maison vne miniere d'argent par la vendicion de laquelle il s'estoit gouuerne bien .VIII. ans sans entendre se non a son ouurage . . . . . auec ce auoit il trouue ce lieu vaulte de prime face. si n'auoit en a faire si non a agencyr et a y faire besongnes soubtilles . . . .; im allgemeinen stimmt diese Beschreibung mit Chrestiens überein, von einzelnen Zusätzen abgesehen. So werden die Farben der Wandmalereien angegeben, so ist ferner von wasserspeienden Tieren und Vögeln die Rede.

Digitized by Google

verderbt und unbrauchbar ist, so dass wir uns, um ihn nur einigermassen verständlich zu machen, oft an die Varianten halten müssen. Die Thüren des Palastes sind aus Elfenbein, die Wände mit Goldlamellen verziert, die 30 Pfeiler aus viermal geläutertem Golde (274, 3 ff); in einem Badezimmer sind die Bäder jederzeit bereit (274, 27), und goldene mit Kristall verzierte Betten[1]), deren Pfosten oben auf den Knäufen leuchtende Emails tragen, laden zur Ruhe ein (274, 36). Von diesem Zimmer aus gelangt man in ein unterirdisches Gewölbe[2]), in dem sich ein aus Silber und Edelsteinen bestehender Weinstock befindet[3]), ein Kunstwerk, dem wir von nun an noch häufiger begegnen werden. Um den Palast herum zieht sich eine „erbeserie“[4]), wo Bäume in plastischer Arbeit und vergoldete Vögel aller Arten zu sehen sind[5]). Es ist dann weiter die Rede von einer mit kostbarem Trinkgerät angefüllten „boutellerie“ und endlich von einer Moschee (mahomerie), in der Götterbilder mit Gefässen stehen, in die man sein Opfer hineinthut. — Wir finden hier zum ersten Mal eine Beschreibung, welche der Dichter in ihren Grundzügen offenbar einfach aus seiner Vorlage herübergenommen hat. Und zwar ist diese Vorlage der Brief Alexanders an Aristoteles[6]). Auf die Übereinstimmung beider Texte in der Beschreibung des Weinstocks hat schon Paul Meyer, Al. le Grand etc. II 166 aufmerksam gemacht[7]); aber auch noch andere Stellen sind ganz offenbar aus der Epistola herübergenommen. Von den Götterbildern sagt:

---

1) Der v. 274, 36: li caclit qui ne sunt pas de métal . . hat in der ersten Hälfte zwei Silben zu wenig; viell.: li caalit ici ne sunt p. d. m.?

2) El cief de cele cambre avoit .I. sousterin | qu'es (ens?) maine en une volte entailliè[e] à or fin. | d'Etiope le fisent orfevre barbarin [Var.], | si com lor ensignièrent .IIII. clerc en Latin [Var.: sarrasin]. Al. 275, 4.

3) 275, 9: une vignete i ot mise par grant engin: | les fuelles sunt d'argent, ce truis en parcemin, | de jagonce li fust, de crestal le roisin; | ce samble qui l'esgarde qu'il soient plain de vin.

4) Godefroy: pâturage (?) — Lies: erbe serie = weiches, sanftes Gras. T.

5) 275, 17: ainc [Var.] Dex ne fist cel arbre qui entailliés n'i sie | ne manière d'oisiaus, ne soit à or sartie.

6) Alexandri Magni epistola de situ Indiae . . . . ad Aristotelem . . . nunc denuo recensuit, et animadversiones novas hinc inde inspersit . . . . Andreas Paulini . . . Giessae . . . 1706.

7) Auch im Pseudo-Kallisthenes (Valerius) III, 28 wird ein goldener Weinstock erwähnt, daneben ein Tempel mit allerlei Kostbarkeiten, und zwar in der Königsburg des Cyrus und Xerxes.

Digitized by Google

Al. 275, 24:

des ymage[s][1]) as dex [Var.] i ot grant establie,
ne n'i a[2]) une seule ne soit grant et furnie.
.I. vaissiel ot cescuns ù on le[3]) sacrefie,

und die Ep. p. 23:

. . aureae quoque solidae cum crateribus aureis statuae . . . .;

die elfenbeinernen Thüren —

Al. 274, 4: les portes sunt d'ivore . . . — stammen aus Ep. p. 23: Fores quoque eburneae, und seine Kenntnis von dem Goldschmuck der Wände und den goldenen Pfeilern hat der afrz. Dichter geschöpft aus den Worten der Epistola p. 22: . . . domum que invasimus in qua columnas aureas solidasque ingenti crassitudine atque altitudine triginta[4]) pedum cum suis capitellis ad modum CCCCXL numeravimus — auratosque parietes laminarum digitalium crassitudine. —

All dies ist, wie man sieht, fast unverändert von dem französischen Dichter nacherzählt worden. Dass daneben selbstverständlich auch Abweichungen vorhanden sind, geht uns hier nichts an. Es kam nur darauf an zu zeigen, dass unserer Beschreibung jedenfalls nicht irgend ein Bauwerk aus des Dichters Zeit zu Grunde liegt, dass sie vielmehr zu der Kategorie der litterarisch überlieferten gehört.

27. Neben den Beschreibungen ganzer Bauanlagen begegnen ausführliche zusammenhängende Mitteilungen über besonders hervorragende Räume nur sehr selten. Was wir über die Ausstattung der „sale", der grossen Festhalle[5]), oder der „chambres", der Wohn- und Schlafgemächer[6]), wissen, entnehmen wir fast durchweg kurzen gelegentlichen Bemerkungen. —

Auch über die Lage des Saales erhalten wir nur auf diese Weise Auskunft. Obwohl es sich hier also nicht um bestimmte, herauszuhebende Schilderungen, sondern um allgemeine Beobachtungen handelt, möchte ich kurz auf die angedeuteten Fragen eingehen. Die grosse Festhalle, der Repräsentationsraum des vornehmen Haushalts, liegt

---

1) Für de l'ymage.

2) Lies: n'en i a . . . T.

3) Lies: li? T.

4) Die Zahl 30, die hier die Höhe der Säulen bezeichnet, steht im Al. 274,7 als deren Anzahl. Es ist dies ein Beispiel für die Missverständnisse, die im afrz. Text mit untergelaufen sind und die ihn — und zwar nach P. M. in den verschiedenen Mss. auf verschiedene Weise — verderbt haben.

5) Schultz[2] I 95 ff.

6) ib. I 101 ff.

Digitized by Google

meist im ersten Stock des Palasbaues. Daneben aber begegnen zahlreiche Stellen, an denen entweder ausdrücklich gesagt wird, die „sale" habe zu ebener Erde gelegen[1]), oder aus denen dies nach Lage der Umstände zu schliessen ist[2]). Mir scheint, als wäre hier überall nicht an einen Raum im Palas, sondern an einen neben dem Palas besonders bestehenden, nicht mit ihm identischen (Doerks l. c. 18) Hallenbau zu denken. Denn in der von Doerks citierten Stelle (Perc. 15483), heisst es ja ausdrücklich, die betreffende „sale" sei ganz aus Holz gewesen. Und einen hölzernen Palas können wir für das 12. Jahrh. nicht mehr annehmen. Gerade diese Stelle legt den Gedanken nahe, eine solche zu ebener Erde liegende Halle sei gelegentlich erst ad hoc aufgeführt worden, wenn bei besonders grossen Festen der Saal im Palas für die Schaar der Gäste nicht ausgereicht hätte. — Von besonderer Ausschmückung der Halle, von reicher Täfelung[3]), von schöner Gestaltung dss Fussbodens[4]), von farbigem Schmuck der Wände[5]), oder gar von Wandgemälden[6]) ist zwar hin und wieder die Rede; aber vieles von dem, was Schultz[2] I 63 ff. über die innere Ausstattung des Saales sagt, hätte, wie die von ihm zitierten Beispiele ohne Weiteres zeigen, von den „chambres", den Wohnräumen, gesagt werden müssen. Die Halle wirkt schon allein durch ihre imposanten Ausmessungen und durch die Zweckmässigkeit ihrer Anlage. So wird dem „Kapitol" in Carthago, das die Stätte der Rechtsprechung war[7]), also vom Dichter offenbar als eine besonders hervorragende „sale" vorgestellt wurde, nicht viel mehr nachgerühmt, als dass es ungeheuer gross gewesen sei und eine wunderbare Akustik besessen habe:

---

1) Perc. 29596.

2) Man reitet in diese „sale" hinein: Th. 1268. Charr. 1000. Perc. 12650, ib. 16804, ib. 25672. — Meraugis steigt „en mi la sale" zu Pferde Mer. 5383, Claris 211. — Schultz spricht von dieser Lage des Saales nur ganz nebenbei I 56, Anmerk. 6; Gautier gar nicht. Cf. dagegen Viollet-le-duc VIII, 79 u. 89, der eine Belegstelle aus der Vengeance Raguidel und eine — allerdings nicht stichhaltige [denn in: Par devant la salle entaillie | Monte Gérars — kann salle = Saalbau = Palas sein] — aus dem Veilchenroman anführt. — Perc. 21169 liegt sogar ein Schlafgemach zu ebener Erde: Karahent befestigt sein Ross an einem Bettpfosten.

3) Perc. 19464. Al. 14, 36.

4) Escanor 15584. Perc. 9050, ib. 29985. Man. 6081.

5) Th. 22430. Perc. 12770, 22430. Ch. lyon 963.

6) Cf. § 107.

7) ce fus leus a tenir les plaiz En. 533.

Digitized by Google

En. 534: Par merveillos engin fu faiz
molt fu bels et larges dedenz,
voltes et ars i ot .ii. cenz;
ja n'i parlast oem tant en bas,
ne fust oïz en es le pas
par tot le Capitoile entor.

28. Der Saal wurde nur bei festlichen Veranlassungen, bei grossen Gastmahlen und dgl. benutzt; die „chambres", die Privatgemächer dagegen sind es, in denen sich das eigentliche intime Leben jener Zeit abspielte, besonders den langen Winter hindurch, in dem der Aufenthalt im Freien nicht möglich war. In diesen Wohnräumen nun suchte man durch prunkvolle Ausstattung das zu ersetzen, was ihnen an Bequemlichkeit und Behaglichkeit fehlen mochte[1]). Oder wenn man sich kostspieligen künstlerischen Schmuck nicht leisten konnte, so begnügte man sich mit dem Erreichbaren, mit Holztäfelung an Wänden und Fussböden[2]), mit einfacher Bemalung der Decke und des oberen Teils der Wände[3]) u. dergl., tröstete sich dafür aber mit phantastischen Träumen von alabasternen Mauern, goldenen Säulen und farbenprächtigen Wandgemälden[4]). So, meine ich, ist die wohl noch nicht ausdrücklich hervorgehobene Thatsache aufzufassen, dass die Wunderwerke des Meissels und des Pinsels, des Webstuhls und der Nadel, von denen wir einen grossen Teil noch kennen lernen werden, nur ganz vereinzelt als Schmuck der Halle, in der grossen Mehrzahl der Fälle dagegen als Schmuck der Privatgemächer, im besonderen auch der Frauengemächer erscheinen.

29. Ein überaus glänzendes Beispiel davon bietet die in Tr. 14583 ff. beschriebene sogenannte „Chambre de Beauté". Sie ist der Standort verschiedener wunderbarer Kunstwerke, von denen noch die Rede sein

1) Schultz[2] I 71; Doerks l. c. 22.

2) Mit Bezug auf Fussböden: cambre | qui estoit pavee de lambre. Man. 382; ib. 1872; Th. t. II p. 218 v. 1375; auf Wände und Fussböden (?) bezogen: tote ovree a lambre Perc. 23305, ib. 24993 (Potvin schreibt durchweg l'ambre!). Gaston Paris (Rom. XVIII, 145) übersetzt „lambre" mit „dallage en pièces de marbre", ohne jedoch die Gründe anzuführen, die ihn bestimmen, gerade an Marmorplatten zu denken. Holztäfelung der Wände ist im Mittelalter sicher üblich gewesen (Violl.-le-duc VI, 154); warum nicht auch Holzbelag der Fussböden, unseren Parquetfussböden entsprechend?

3) Belegstellen für farbigen Wandschmuck sind ausserordentlich häufig; cf. Kap. III.

4) Fussboden etc. aus Porphyr und Marmor Part. 1097; aus Silber Perc. 26741; aus Krystall Al. 350, 18; Tr. 11626.

Digitized by Google

wird (§§ 93 ff.). Aber auch ihre architektonische Gestaltung und was damit zusammenhängt ist interessant genug; doch müssen wir, um uns ein Bild davon zu verschaffen, vereinigen, was Benoit getrennt hat; bei ihm wird nämlich, was sich auf das Zimmer an sich bezieht (vv. 14583—14608 und vv. 14841—14853), unterbrochen durch eine Schilderung seines Inhalts an mechanisch beweglichen Figuren u. dgl. (14609—14840). Die „Chambre", ein Geschenk des Königs Priamus an seine Schwiegertochter Helena (Tr. 14875), ist von alabasternen Wänden [1]) eingeschlossen (14844); diese sind nicht nur weisser als die Lilie, sondern man kann auch vom Zimmer aus hindurchsehen, während sie von aussen undurchsichtig sind:

14848: Quant il i a aucunes genz
Veoir puéent tot cler parmi,
Mais il ne seront ja choisi.

Bei der Ausschmückung der schon hierdurch äusserst bemerkenswerten Kammer spielen natürlich wieder Gold und Edelsteine die Hauptrolle 14584 ff. Der Dichter zählt die Namen der Steine auf [2]), die das Zimmer in allen seinen Teilen zieren und so hell strahlen, dass sie jede andere Beleuchtung überflüssig machen; aus brasmes, sardines und alemandines und aus arabischem Gold [3]) bestehen Friese (listes) und Fenstereinrahmungen (chasiz). Von dem Skulpturenschmuck, den Gemälden, den automatischen Kunstwerken — denn derartiges wird man unter den „merveilles" und den „geus" (14605) verstehen müssen —, Dingen, die überall im Zimmer in grosser Zahl vorhanden sind, will der Dichter absichtlich nicht sprechen (14603 ff.; cf. § 5). Einiges davon aber, wahre Wunderwerke der Mechanik, schildert er dann doch mit grosser Ausführlichkeit (cf. §§ 93 ff.). — Wie sich spätere Illuminatoren diesen Prachtraum ungefähr vorgestellt haben, zeigt die bei Julleville, Hist. de la Langue et de la Litt. fr. I 192 reproduzierte Miniatur einer Pariser Troiehandschrift, welche den ver-

1) Alabaster war in Konstantinopel als Material sehr beliebt: „Alabaster of all colours was much valued for the casings of walls and for the borders for stucco, which enclosed fresco and encaustic paintings". Byzantine architecture by Charles Texier and R. Popplewell Pullan, London 1864. — Escoufle 1729 ist der Fussboden eines Damenzimmers aus Alabaster.

2) Die Ankündigung spricht von 12 „pierres jomeles"; es werden aber nachher 13 Namen genannt; 14585: Et les doze pierres jomeles, | Que Dex en eslut as plus beles, | Quant precioses les nomma: | Ço est safirs et sardona,(?) | Topace, brasme et crisolite, | Bericle, esmeralde, ametiste, | Jaspes, rubis, chiéres sardoines,| Escharbocles et calcedoines, ... Cf. §§ 37 und 133.

3) 14602 l.: D'or d'Araibe tregetéiz; Joly: D'or d'araibe . . .

Digitized by Google

wundeten Hector mit seinem Arzte Got in der „Chambre de Beauté" darstellt, aber, was den Inhalt des Zimmers anbetrifft, nicht genau den Angaben des Dichters entspricht.

B. Kultusstätten und Grabmäler.

30. Das Leben des mittelalterlichen Menschen steht in der engsten Beziehung zur Kirche; unendlich häufig wird in unseren Epen von dem Gotteshause gesprochen, in dem die Ritter vor Beginne ihres Tagewerks die Messe hören, in dem Hochzeitsfeierlichkeiten und andere Feste stattfinden[1]); aber niemals — so weit ich sehe — nimmt der Dichter die Gelegenheit wahr, um uns über das Aussehen der kirchlichen Bauten näher zu unterrichten. Nicht einmal ein so hervorragendes und gewiss nicht alltägliches Bauwerk wie die Sophienkirche in Konstantinopel, das grossartigste Denkmal des altchristlichen Centralbaues, dessen die Sages wiederholt Erwähnung thun (609 ff. und 670), wird einer eingehenden Beschreibung gewürdigt; der Roman begnügt sich mit staunenden Bemerkungen über den Wert der goldenen Gefässe 615 ff.; ebenso finden wir die Peterskirche in Rom (d. h. die im Jahre 330 erbaute vatikanische Basilika) gelegentlich wohl ausdrücklich erwähnt — sc. Ille 3997, Eracle 2812:

Al grant moustier qu'om dist saint Pere
L'espousa Laïs, l'emperere —

aber nie beschrieben; und wenn der Dichter der Karlsreise (v. 113 ff.) dem „Münster" zu Jerusalem einige Verse widmet, so sagt er darin doch kein Wort über die architektonische Gestaltung des Bauwerks, sondern spricht nur von den 13 Sesseln, auf denen Christus und die Apostel gesessen hätten[2]) und von den Wandgemälden, die es zierten (cf. § 100). —

Wenn wir nun auch eine Schilderung der Hagia Sophia von Robert de Clary besitzen, der bei der Aufzählung der Sehenswürdigkeiten Konstantinopels diese vornehmste unter ihnen unmöglich übergehen konnte, so verhindert dies doch nicht, dass auch die späteren poetischen Denkmäler schweigen. Gewiss ist des Kreuzritters Beschreibung kein Ersatz für das Fehlende; denn es wäre gerade hier, wo uns die archaeologische Forschung auf ziemlich festen Boden gestellt hat, reizvoll zu verfolgen, was etwa Überlieferung und dichterische Fiktion aus

1) Borsdorf l. c. 46, 47. Gautier loc. var.

2) Karls R. 114: Laenz at un alter de sainte Paternostre, | Deus i chantat la messe, si firent li apostle; | Et les doze chaieres i sont totes encore: | La trezune est enmi, bien seelee et close.

Digitized by Google

dem thatsächlich Gegebenen gemacht haben; aber, was uns Robert — untermischt mit frommen Sagen über die heilsame Wirkung der Säulen oder des „buhotel“[1]) an der grossen Eingangsthür bei gewissen Krankheiten — von der Form des Bauwerks und von Einzelheiten der inneren Architektur berichtet, ist auch an sich interressant genug. Er sagt Kap. 85: Li moustiers S. Souphie estoit trestous reons; si i avoit unes vautes par dedens le moustier entor a le reonde, qui estoit[2]) portees d'unes grosses colombes moult rikes. . . . Über den Hochaltar hören wir: Li maistres auteus du moustier estoit si rikes que on ne le porroit mie esprisier; car le taule qui seur l'autel estoit, ert d'or et de pierres precieuses esquartelees et molues, tout jete ensanle . . . . . si avoit bien chele taule .XIIII. pies de lonc. Entor l'autel avoit unes coulombes d'argent qui portoient un abitacle seur l'autel, qui estoit ausi fait comme uns clokiers, qui tous estoit d'argent massis . . . . Die Thür- und Fensterbeschläge waren aus Silber und hundert an armdicken silbernen Ketten hängende Kronen, jede zu 25 Lampen oder mehr, erhellten den Raum.

31. Und solche Pracht hat keinen poetischen Niederschlag hinterlassen, während wir doch an Palastschilderungen und dgl. sahen, dass die Dichter durchaus nicht unbekannt waren mit byzantinischen Verhältnissen. Wie ist dies zu erklären? Hatten die Poeten etwa in der Heimat nur so dürftige Produkte kirchlicher Kunst vor Augen, dass sich an sie keine Beschreibung anknüpfen liess, ja dass sie ihnen nicht einmal Anhaltspunkte gewährten, um sich die prächtigen Gotteshäuser des Ostens vorzustellen? Dem ist doch ganz und gar nicht so. Im Gegenteil sind die kirchlichen Bauten des romanischen wie auch des gotischen Stils in Deutschland, in Frankreich und in England noch heute Gegenstände der höchsten Bewunderung. Die Baukunst, die Plastik und die Malerei wetteiferten mit einander in dem Bestreben, gerade der Kirche ihr Bestes zu geben. Schon in der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. war der künstlerische Schmuck an kirchlichen Gebäuden ein so überaus reicher geworden, dass die Cisterzienser-Regel den Ordenskirchen dergleichen ausdrücklich verbot, weil dadurch die Gedanken der Gläubigen vom Gottesdienste abgezogen würden[3]). — Viel-

1) Godefroy übersetzt „petite cruche“; ich möchte „Röhrchen“ verstehen und es zu „behot“ stellen, das in der Beschreibung des Tantalusbechers bei Wilars de Honecort pl. 16 begegnet — et ens en mi liu de le tourete doit auoir .I. behot qui tiegne ens el fons del henap . . . . — und dort „Röhre“ bedeutet.

2) Lies: estoient.

3) Den Hinweis auf die betr. Stellen verdanke ich Herrn Prof. Tobler. Es sind deren zwei. Die eine handelt von Malerei und Skulptur und findet sich im

Digitized by Google

leicht liegt aber gerade in der hervorragenden künstlerischen Ausstattung der Münster und Dome im eigenen Lande der Grund, weswegen man glaubte, weder von diesen noch auch von denen fremder Länder eingehend sprechen zu sollen; von den eigenen nicht, weil eben jeder der Hörer — oder doch viele derselben — mit dem blossen Namen schon selbst eine bestimmte Vorstellung verband; von den fremden nicht, weil im allgemeinen das, was man schildern konnte, nicht allzuweit hinausging über das Gewohnte und Vertraute. Man wird geneigt sein, dies anzunehmen, wenn man bedenkt, dass ja die Beschreibungen immer mehr oder weniger belehren wollen, so dass Dinge und Verhältnisse, die der geringste Bürger ebenso gut kennt wie der höchste Fürst des Landes — denn die Kirche ist allen gemeinsam — kein geeignetes Objekt bieten.

32. Von Tempeln des Altertums ist dagegen in den auf antikem Boden spielenden Epen wenigstens hin und wieder etwas ausführlicher die Rede. Doch hat man sich wohl darunter Bauwerke im Stil der eigenen Zeit gedacht. Wenigstens wird man in einem griechischen Tempel vergebens nach „crotes et voltes“ suchen, wie sie nach Benoit (Tr. 22047) der Apollotempel aufzuweisen hat, in dem Achilles ermordet werden soll. Ebensowenig wie hier wird bei den in Th. 175 ff. und Tr. 4243 ff. kurz erwähnten Tempeln, von denen der letztere Venus geweiht ist, an klassische Vorbilder zu denken sein. — Ob sich die Dichter überhaupt im allgemeinen eine bestimmte Vorstellung von der architektonischen Gestalt der antiken Kultusstätten gemacht haben, die sie mit ihren Namen aus ihren Vorlagen übernahmen, scheint auch im Hinblick auf eine Beschreibung in den Hss. B und C des Thebenromans (Th. t. II p. 80 v. 295) zweifelhaft. Der Interpolator verbreitet sich ausschliesslich über den plastischen Schmuck (§ 71) und die interessanten Wandgemälde in dem Bauwerk (§ 103). — Dagegen erfahren wir von einem Al. 495, 3 ff. geschilderten heidnischen Bethaus in der Burg Grant-Oir doch wenigstens, wir hätten es mit einem Kuppel-

---

lat. Or. (Ende 12. Jahrh.) in Les monuments primit. de la Règle cist. publ. p. Guignard, Dijon 1878 p. 255, in afrz. Übersetzung (13. Jahrh.) p. 555: Nos avons defendu toutes entalliures et paintures en totes nos glises et en totes les offecines de no abeies. por ço que entrues ke on entent à tes choses esgarder. laisce on à faire à le fie plus grant porfit. u de boine meditation u d'autre chose qui à religion et à descepline apertient. Tant seulement crois de fust puintes devons avoir. — Die zweite, auf Miniaturen und Glasmalereien bezogen, steht im lat. Or. ib. p. 272 und lautet in Übers. (ib. p. 571): Les letres soient d'une couleur et nient flories. et les verrieres blanches sans crois et sans painture.

Digitized by Google

bau zu thun, der mit Wandgemälden und edlen Steinen reich geschmückt sei.

Al. 495, 3: une maison i ot c'on clamoit oratoire,
de cler marbre à porfire et dessus[1]) à ciboire.
ès masieres entor ot mainte bone estoire
et maintes bones pieres qui ne sunt pas de voirre[2]).

33. Mit diesen heidnischen Tempeln ist die merkwürdige Bauanlage zusammenzustellen, welche nach der Erzählung des Eracle der Perserkönig Cosdroé hat herstellen lassen[3]) Es ist dies eine Nachbildung des Himmelsgewölbes (5254), deren Ausdehnung mehr als 100 Fuss in der Runde beträgt (5899), und die von Gold und edlem Gestein leuchtet (6001 ff.). Dort lässt sich der König, der das Kreuz Christi aus Jerusalem geraubt und an der schönsten Stelle dieses Himmels aufgestellt hat (5271 ff.), göttliche Ehren erweisen. Um die urteilslose Menge zu verblüffen, lässt er durch ein Loch oben im Himmel Regen herabströmen auf die Erde und dazu — vermöge einer einfachen Vorrichtung — donnern und stürmen:

5262: Que par engieng, si com je truis,
Faisoit plouvoir par un pertruis
Qu'il ot fait faire el ciel dessus;
Encor i ot il assez plus:
Li terre estoit dessouz chevee
Et bien planchiee et bien levee;
Uns fous i ot fait pour soner,
Quant il vouloit faire toner.
Tout el i ot: venter faisoit,
Et plus assez, quant li plaisoit[4]).

Nach siegreicher Beendigung seines Feldzuges gegen Cosdroé lässt Eracle das Wunderwerk zerstören und an dessen Stelle eine Kirche nebst Mönchs- und Nonnenkloster erbauen (Eracle 6083 ff.). Man hat — und gerade diese letzte Angabe macht dies wahrscheinlich — in der etwas phantastischen Schilderung wohl eine ziemlich getrübte Erinnerung an den berühmten Feuertempel von Gandzak (Ādhārbāigān) zu sehen,

1) Mich.: desous.

2) Die Vorlage für die betr. Episode ist nicht bekannt P. M. II, 200.

3) Die beiden Beschreibungen 5254 ff. und 5898 ff. sind bei der folgenden Darstellung zusammengenommen.

4) Diese Schilderung erinnert entfernt an das künstliche Gewitter in der Elstererzählung der S. Sages v. 3135 ff.

Digitized by Google

den in der That der historische Kaiser Herakleios auf seinem zweiten Zuge gegen die Perser (624—625) zerstörte[1]).

34. Reichlicher als bisher fliessen unsere Quellen mit Bezug auf diejenigen Monumente, die dem Andenken oder dem Kultus der Verstorbenen geweiht sind; hier sollen — um eine Zersplitterung zu vermeiden — alle Arten der Grabmäler besprochen werden, auch die, welche weniger wegen ihrer architektonischen Form als wegen ihres Skulpturenschmucks interessant sind und daher streng genommen in das zweite Kapitel gehören würden. — Wenn wir uns kurz vergegenwärtigen, was Viollet-le-duc IX, 24 ff. und Schultz[2] II 473 ff. über Grabmäler im 12. und 13. Jahrh. beibringen, so hätte etwa Lancelot bei seinem Kirchhofsbesuch (Charr. 1855 ff.) drei verschiedene Formen unterscheiden können: 1. Sarkophage, die den Leichnam selbst in sich schliessen; 2. einfache Grabplatten oder 3. katafalkartige Aufbauten über der eigentlichen Gruft, beide hier und da mit dem Reliefbild des Verstorbenen geziert. Ob auch die vierte und vornehmste Form, die Grabkapelle (Schultz[2] II 483), als besonderes Bauwerk auf einem solchen Kirchhof gefunden werden konnte, möchte ich nicht entscheiden; ich glaube jedoch kaum.

35. Über der Erde stehende Sarkophage, die wirklich zur Aufnahme der Leiche bestimmt waren — nach Viollet-le-duc die älteste Form der franz. Grabmonumente, kaum über das 12. Jahrh. hinaus verwendet — werden besonders im Roman de Troie erwähnt, daneben aber auch im Eneas, im Ipomedon, im Blancandin u. a. Sie sind meist aus vielfarbigem Marmor[2]), oder aus Onyx[3]), oder gar aus Gold und Silber[4]). Im Ch. Cygne wird ein derartiger Marmorsarkophag, dessen Standort die Kirche ist, von vier kleinen Hunden (!) getragen:

5653: La lame fu taillie en l'ovre salemon (l. Sal.)[5])
Sur lor dos le sostienent .IIII. petit gaignon.

Ähnlich ruht der Sarkophag, der Paris' Leiche birgt, auf vier grossen goldenen Löwen (Tr. 22976); er ist nicht erst für diesen Zweck hergestellt, sondern befand sich schon im Schatze des Königs Priamus (ib. 22965); aus grünem, getupftem Jaspis bestehend (22967), wird er

---

1) Cf. Gelzer, Abriss der byz. Kaisergesch. in Krumbachers Gesch. d. byz. Litt. München 1897, S. 947.

2) Grün Tr. 10321; grau ib. 10349; grün, indigo- und dunkelblau ib. 25158; grün mit kleinen Punkten ib. 6583.

3) Tr. 11834, besonders kostbar: c. mars valait sa sepolture.

4) Ipomedon 1734.

5) Über die Bedeutung dieses Ausdrucks vgl. § 37 und § 36 Anmerk. 2.

Digitized by Google

im Tempel der Juno (ib. 22821/2) vor dem Altar der Göttin aufgestellt und, nachdem der Leichnam darin niedergelegt ist, mit Mörtel verschlossen, den man zum Zwecke grösserer Haltbarkeit mit Drachenblut angerührt hat (22992 ff.). —

Im Grunde dieselbe Anordnung zeigt Percevals Grabmal, das aus Gold und Silber besteht (45368 ff.):

Perc. 45374: Ki encor en ce païs va
Le sepouture puet veoir
Sour .IIII. pieçons d'or séoir ...

Nicht immer bedeutet sarqueu oder — wie hier — sepouture einen solchen Sarkophag. Zuweilen bezeichnen diese Wörter auch den Sarg, der in die Erde hinabgelassen wird; so vielleicht

Tr. 12913: En sarkeus riches de liois . . . . .
. . .
. .
16: Sont sepeli et enterré.

Sicher ist dies der Fall bei der von Jehan schon vorrätig gehaltenen (Clig. 6088 ff.) „sepouture" Fenices, wo also nicht, wie Foerster dies im Glossar der kleinen Cligésausgabe thut, Grab oder Grabmal zu übersetzen ist; denn als der Meister an die Befreiung der Scheintoten geht, heisst es:

Clig. 6205: Et Jehanz . . . descuevre
La fosse et la sepouture œvre.

36. Von einem über der Gruft errichteten Katafalk ist ausdrücklich die Rede in Th. 2625 ff. Dort wird der durch einen Schlangenbiss ums Leben gekommene kleine Sohn des Königs Légurges in einem sarcueu de marbre begraben und über der Grabstätte ein wunderbares Grabmal (tombel) errichtet, das seines Gleichen sucht, obwohl weder Gold- noch Silberschmuck daran ist[1]). Wodurch es sich so besonders auszeichnet, sagt der Constanssche Text nicht; aber nach v. 3975 ff. der Hss. A und P (t. II p. 157) ist darauf — wohl als Relief — der Tod des Kindes dargestellt:

Com li serpens de pute part
Vint a l'enfant, qui ert el gart;
Com il lança l'aguillon fors,
Dont il le poinst par mi le cors.

Dies hat der Bearbeiter unmittelbar aus der Thebaïs herübergenommen; denn auch dort wird VI, 242 ff. in dem Grabtempel des Knaben die Geschichte seines Todes im Bilde dargestellt. — An eine

1) Th. 2629: Onques senz or et senz argent | Ne vit hus hom, ço cuit, plus gent.

Digitized by Google

der auch heute noch vielfach erhaltenen Begräbnisstätten in den Fensternischen der Kirchen ist dagegen zu denken, wenn die Hs. P desselben Romans (t. II p. 302 v. 10147 ff.) von einem Sarkophag (sarcu 10149, sepulture 10153) spricht, der unter einem von echtem Golde strahlenden Gewölbebogen aufgestellt ist, und unter welchem der Leichnam beigesetzt wird. — Ein ziemlich getreues Bild der Wirklichkeit bietet auch das Grabmal (tombe) der Königin in Man. 162 ff.; es besteht aus Silber, Gold und prächtigen Edelsteinen; dazu kommen Schnitzereien in Elfenbein; es sind dargestellt:

165: Li duc, li prelat, sans mentir,
Qui furent a li enfoïr
. . . . .
. . . .
Deus et deus[1]) ensanle parolent,
Et sanle que de doel s'affolent.

Diese Sitte, an den Seitenflächen des Sarkophags „das Begräbnis der beigesetzten Persönlichkeit gleichsam nach dem Leben zu schildern, Leidtragende: Mönche, Frauen, Diener, in die Scene zu bringen", ist nach Springer, Handb. d. Kunstgesch.[4] II 231, seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. aufgekommen[2]); wir hätten also in dem Gedichte Beaumanoirs erst ein ziemlich spätes Zeugnis dafür. — Aber man kann sich dieses Grabmal ganz ähnlich vorstellen wie das des Königs Philipp August (gestorben 14. Juli 1223), das schon aus dem ersten Drittel des 13. Jahrh. stammt, und von dem uns der Ménestrel de Reims[3]) folgende interessante Beschreibung giebt: „Et puis li fist on tombe de fin or et d'argent où il est tresgeteiz comme rois; et sont quarante huit evesque en quatre costeiz de la tombe, enlevei et figurei comme evesque, revestu si comme pour chanteir messe, les mitres en chiés et les croces es mains"[4]). Chap. 30 § 307. —

1) Lies: Dui et dui . . T.

2) Auf S. 232 bildet Springer den allerdings erst vom Ende des 14. Jahrh. stammenden Sarkophag Philipps des Kühnen in Dijon ab, der reichen plastischen Schmuck zeigt; vielleicht ist die architektonische Ausgestaltung der Seitenwände, offene Arkaden auf Säulchen, das, was wir uns unter dem häufig vorkommenden „œvre trifoire" vorstellen müssen; cf. § 37.

3) publ. p. Natalis de Wailly, Paris 1876.

4) Es mag hier gleich erwähnt werden, dass man nach der Erzählung des Menestrels bei der Überführung der Leiche von Mantes nach Saint-Denis an jedem Orte, wo man rastete, ein Kreuz mit dem Bilde des Königs errichtete: „à chascune reposée faisoit on une croiz où s'image est figurée . .". Noch im letzten Jahrh. ist dieser Brauch geübt worden; auf dem Marktplatz des märkischen

Digitized by Google

37. Architektonisch immer noch einfach, dafür aber mit überreichem Schmuck ausgestattet ist das Denkmal, welches man der angeblich verstorbenen Blancheflor errichtet (Flore A 537 ff.). Es liegt vor einem Münster im Schatten eines Baumes und besteht aus einem marmornen Unterbau, der mit Gold und Silber nielliert und mit Darstellungen von Vögeln, Schlangen und Fischen geschmückt ist. Darauf ruht ein Sockel aus indigofarbenem, gelbem, schwarzem und rotem Marmor, um den sich eine eigentümliche Verzierung herumzieht:

555: Si fut entaillie environ
De la trifoire Salemon.

Dies scheint mir eine Vermischung zweier häufiger Wendungen: œvre trifoire [an einem Turm in Part. 822, einem Horn aus Elfenbein Perc. 28487, cf. auch trifoire als präd. Adj.: dovers la ville erent trifoire | li mur . . . . En. 445; weitere Belege zu trifoire subst. und adj. s. bei Godefroy VIII, 74. 75] — und œvre Salemon [Li pumiaus et li aigle en son | Furent de l'œvre Salemon Blanc. 4095; li arçon | furent de l'uevre Salemon En. 4075. li pecol e li limun furent a l'uevre Salemun Guig. 170 . . . cf. Du Cange VI, 42].

Beide Wendungen scheinen ungefähr dasselbe zu bedeuten, werden auch häufig zusammengestellt (En. 4075 ff.; Guig. 170 ff.). Trifoire (bez. unser œvre trifoire) übersetzt Diez, der das Wort von tri und fores herleitet, „kunstreiche Einfassung in Gestalt eines Porticus"; und wenn wir uns vergegenwärtigen, dass die mittelalterliche Architektur Triforiengalerien Laufgänge in der Mauerdicke nannte, welche sich nach dem Kirchenschiff in Arkaden mit gekuppelten Fenstern öffnen, so werden wir uns die Verzierung am Sockel des Denkmals etwa in Gestalt eines rund herum laufenden Gürtels von kleinen Säulchen getragener offener Arkaden vorstellen, also ähnlich wie wir sie am Sarkophag Philipps des Kühnen finden (§ 36, Anmerk. 2). Überdies ist das ganze Grabmal von prächtigen Friesen umschlungen (639), und Sockel wie Unterbau sind mit den kostbarsten Emails und Edelsteinen geziert; nicht weniger als 10 verschiedene Sorten zählt der Text auf, und die Variante giebt noch 5 dazu[1]); in goldenen Lettern hebt sich die Grabschrift von dem Marmor ab (651/2). Auf dem Sockel endlich

---

Städtchens Gransee steht ein schmiedeeiserner Sarkophag zur Erinnerung daran, dass der Leichenzug der Königin Luise auf seinem Wege von Hohenzieritz nach Berlin an jenem Orte übernachten musste.

1) 643: Jagonces, saffirs, calcedoines, | Et esmeraudes et sardoines, | Pelles, coraus et crisolites, | Et diamans, et amecites. Dazu Var.: Et ciers bericles et filates (?) | Jaspes, topaces et acates. Cf. §§ 29 und 133.

Digitized by Google

erheben sich die naturgetreuen goldenen Standbilder Flores und Blancheflors. Sie sind in eigentümlicher Weise gruppiert:

567: Et li ymage Blanceflor
Devant Floire tint une flor.
Devant son ami tint la bele
Une rose d'or fin novele;
Floire li tint devant le vis
D'or une gente[1]) flor de lis;
Li uns jouste l'autre séoit:
Gente contenance faisoit.

Flore trägt auf dem Haupt einen Karfunkel, der in dunkler Nacht eine Meile weit leuchtet. Aber damit noch nicht genug: die beiden Bildsäulen sind gar beweglich und können sprechen. Der Mechanismus wird — wie bei dem Kaiserpalast in Byzanz (§ 24) und bei dem Wasserturm (§ 21) — durch den Wind in Bewegung gesetzt:

579: En la tombe ot quatre coriaus,
As quatre cors, bien fais et biaus;
Es quels li quatre vent feroient . . .

Wenn nun der Wind die Kinder berührt, so umarmen und küssen sie einander; Floire sagt dann zu Blanceflor:

588: „Baisiez moi, bele, par amor";

und Blanceflor küsst ihn und antwortet:

590: „Je vous aim plus que riens vivant".

Wenn aber der Wind ruht, so blicken sie einander nur zärtlich an und scheinen zu lächeln. — Die Version B des Gedichtes stellt das Monument in etwas anderer Weise dar. Die abgedruckte Fassung ist zwar an vielen Stellen verderbt und sinnlos; aber Folgendes scheint aus ihr hervorzugehen: Das Grab ruht unter einem Gewölbe (1452 ff.); der Sarkophag ist auch hier aus Marmor, reich verziert und trägt die Statuen der beiden Liebenden. Diese aber stehen nicht dicht neben einander, sondern in einiger Entfernung, Flore höher als Blancheflor; zwischen ihnen ist eine Kette ausgespannt, auf der oder an der sich eine dritte Figur, eine kleine Statuette in der Kleidung eines Boten, vom Luftstrom zweier Blasebälge getrieben (1471 ff.), hin und her bewegt:

1475: Quant li venz de destre ventoit,
A le pucele s'en aloit, . .
Senblant faisoit que il parloit
Et ensanble li conseilloit . . . .

1) Du M.: blance fl. Ich ziehe die Lesart der Var. vor, da eine goldene Lilie nicht weiss sein kann, überdies der Lesefehler blance flor statt gente flor wegen der Übereinstimmung mit dem Namen Bl. näher liegt als der umgekehrte.

Digitized by Google

Nun wird das Standbild Flores durch irgend eine Vorrichtung gesenkt, so dass jetzt Blancheflor höher steht, und die umgekehrte Bewegung findet statt (1479 ff.).

38. Soll das Andenken der Verstorbenen auf eine ganz besondere Weise geehrt werden, so lassen unsere Dichter über ihrer Grabstätte gewaltige Bauwerke errichten, die den Ruhm derer, welche in ihren Mauern schlummern, in weite Ferne hinaus verkünden. Diese Mausoleen finden sich allerdings nur in Epen aus dem antiken Sagenkreise und dürften ihre Vorbilder weniger in wirklich vorhandenen Grabkapellen — wie Schultz[2] II 483 glaubt — als in Überlieferungen aus dem Altertum und dem Orient haben. Mit Deutlichkeit ergiebt sich dies für eine Anspielung in Th. 5201 ff., wo bei der Aufzählung der sieben Thore von Theben — einer blossen Aneinanderreihung von Namen und daher für uns ohne Interesse — gesagt wird, vor dem dritten habe eine Pyramide gestanden, unter welcher Cadmus, der Gründer der Stadt, geruht habe. Kaufleute und Pilger werden auch damals schon Kunde von den gewaltigen ägyptischen Königsgräbern oder vielleicht auch von dem, was wir hundert Jahre später aus dem Bericht des Guillaume de Rubruquis[1]) erfahren, nach Frankreich gebracht haben. Danach hätte die Sitte, „den Reichen und Grossen Pyramiden oder kleine, spitz zulaufende Häuser" zu errichten, auch bei der zwischen dem Schwarzen und dem Kaspischen Meer ansässigen Völkerschaft der „Comans" bestanden.

39. Von einer solchen „piramide" ist das wunderbare Bauwerk gekrönt, das dem Andenken des grossen Alexander geweiht ist, Al. 546, 19 ff.; und zwar sollen die Griechen diesen Aufbau deswegen „piramide" genannt haben, weil er mit einem einzigen Stein oben gedeckt ist:

Al. 546, 22: por cou fut en Grijois piramide apielée,
que d'une seule pière fu toute acouvetée.

Das ganze Bauwerk ist so hoch, dass es einen Armbrustschuss übertrifft (545, 32 f.). Es ist von Tholomes (Ptolemäus) hauptsächlich aus Marmor in weisser, roter, grüner und grauer Farbe erbaut worden. Mit den Marmorquadern aber wechseln noch goldene und silberne Schichten ab; und zwar scheint eine eigentümliche Mischung von Gold und Silber zur Verbindung der Marmorquadern dienen, also den Mörtel vertreten zu sollen. Die betreffende Stelle ist äusserst unklar und die Verse sind wohl etwas durch einander geraten; so wird man v. 545, 37

1) Récit de Guillaume de Rubruquis (Voyage en Tartarie chap. X) in Voyages faits principalement en Asie . . . . p. Pierre Bergeron. A la Haye . . . . 1735.

Digitized by Google

vor 545, 36 stellen und v. 546, 6 dazu nehmen, der in den Zusammenhang, in dem er steht, gar nicht hineinpasst. Ich möchte — mit einer kleinen Änderung in 545, 37 — lesen:

545, 34: Onques n'i ot quarel, ne piere ne ciment,
ne n'i ot point de fust, que n'en convint noient.
mes[1]) firent ausi moire com se fust bon forment
une carée[2]) d'or et autretant d'argent;
li poure fu fondue à glu mult mestrement:
le marbre fisent mettre avoec tout ensement;
etc.

Das Fundament trägt vier elfenbeinerne Statuen, auf deren Häuptern der massive Bau sich erhebt. So wenigstens verstehe ich die — auch nicht ganz unverdächtige — Stelle:

546, 3: .iiii. ymages d'ivore metent el fondement
et ot cescune tieste, par le mien entient.
iluec fu commencie l'uevre masicement;

In der Mitte des untersten Gewölbes steht ein eiserner Träger, auf dem die oberen Stockwerke ruhen:

546, 7: une vote i ont faite à porter là parent[3]);
.I. estache de fier par mi liu i descent[4]);
issi com l'uevre monte, là sus au fier se prent.

Der erste Stock enthält hundert mit der durchscheinenden Haut einer Schlange bespannte Fenster, von denen die Hälfte sich schliesst, wenn man die andere Hälfte öffnet. Wenn die Sonne auf das viele Gold an diesem Bauwerk herniederstrahlt, so scheint es in Flammen zu stehen. — Darauf nun erhebt sich die gewaltige Pyramide:

546, 19: La piramide au roi fu mult et grans et lée,
et fu là sus à mont issi en haut levée,
Nus hom ne trairoit plus quariel d'arbalestrée.

Der Schlussstein aus „aimant“[5]) ist mit Eisen verankert und 10 Fuss lang; darin wird der Leichnam Alexanders beigesetzt. Die Deckplatte dieses eigentümlichen Sarkophags[6]) lässt Ptolomäus mit einer „caree“

1) Mich.: et.

2) Die Form fehlt bei Godefroy; gehörig zu: carre, care s. f., mesure qui probablement représentait un morceau carré? [Wagenladung! vgl. Al. 278, 12. T.]

3) Mich.: aporter.

4) Mich.: estage . . . .I. liu.; un ist jedenfalls aus mi verlesen. Ich verdanke die Besserung der Liebenswürdigkeit des Herrn Professor Tobler.

5) Magnet oder (Godefr. aimant 2) diamantharter Stein?

6) Säulenkapitäl als Grabstein in Form eines Sarkophags mit dem Reliefbild des Verstorbenen bei Viollet-le-duc IX, 26.

Digitized by Google

Silber bedecken; darauf errichtet er dem König ein goldenes Standbild mit Augen aus Topas, das in der Hand einen vergoldeten Apfel trägt, das Sinnbild der von Alexander eroberten Welt (547, 3). Andere Hss. setzen für die „pume dorée" der von Michelant publizierten einen Karfunkel ein, so Bibl. nat. fr. 375 (Paul Meyer, Rom. XI, 268), so auch Bibl. nat. fr. 789 (ib. 279). Die Statue ist so fest mit der oberen Platte des Schlusssteins verbunden, dass weder Wind noch Frost ihr schaden können:

546, 31: l'ymage[1]) fu à glu sor le lame fondée;
jamais ne kera jus por vent ne por gielée.

Als Quelle für diese Schilderung giebt der Dichter eine lateinische Vorlage, die „estore", an (546, 34); der Verfasser dieser „estore" habe seinerseits seine Kenntnis von Ptolemäus direkt erhalten:

547, 2: Tholomes l'ensigna à celui ki l'escrist[2]).

Die „estore" aber, der nach Paul Meyer (Al. le Grand etc. II 209) der ganze Schluss des Romans entlehnt ist, die Epitome des Julius Valerius, kann die fragliche Quelle nicht sein. Sogar der ungekürzte Text (Pseudo-Kall. III, 31) sagt von des grossen Königs Grabmal nichts als: „Erigitur ergo aedes quam maximo opere ad instar templi quod etiam nunc Alexandri nominatur"; nur in einem der griechischen Mss. (cf. Zacher, Pseudo-Kall. S. 176) ist von einer Bildsäule aus parischem Marmor die Rede, welche „den sterbenden Alexander mit Charmedes in höchster Ähnlichkeit darstellte". Wenn also auch höchstens dieser Zug — aber auf welchem Wege? — aus dem alten Alexanderroman unserem Dichter bekannt geworden sein kann, so liegt doch seiner Beschreibung jedenfalls — denn hier verdient seine Angabe Glauben — irgend wie buchmässige Überlieferung zu Grunde. Die Verbindung der vielleicht ursprünglich getrennten Teile, des merkwürdigen Unterbaues mit der Pyramide, mag er selbst vorgenommen haben.

40. Neben diesem etwas phantastischen Bauwerk stehen die einfacheren Rundbauten, die hier und da vielleicht auf hervorragende Mausoleen des Abendlandes zurückgehen. Dahin gehört zunächst — als der reinste Vertreter des Typus — das Grabmal des Pallas im Eneasroman; Schultz[1] II 417 erinnert bei der Besprechung der analogen Schilderung in Heinrich von Veldekes Êneit an das berühmte Theoderich-

1) li pume (Mich.) ist offenbar ein Schreibfehler.

2) So auch in Ms. Bibl. nat. fr. 375 (Rom. IX, 268): Tol. . . l'ensigna a celui qui le fist (sc. die estore); dagegen findet sich in Ms. Bibl. nat. fr. 789 (Rom. IX, 279) die einleuchtendere Version: C'est l'image le roi qui illuec desous gist | Thol. l'enseigna a celui qui l'i mist.

Digitized by Google

grab bei Ravenna[1]); für die Beschreibung des französischen Dichters trifft diese Parallele noch eher zu. Der Bau, den der Vater des Pallas ursprünglich sich selbst zur Ruhestätte ausersehen hatte, liegt abseits vor dem Tempel (En. 6409 ff.). Es ist eine fensterlose Rotunde aus Marmorquadern in hundert verschiedenen Farben und mit plastischem Schmuck verziert:

En. 6428: taillié a bestes et a flors.

Zur Belebung der Façade tragen sogenannte blinde Fenster bei, wenn man die Verse

6423: de jagonces et de beriz,
d'argent esteit toz li chassitz[2]) . . . .

so auffassen darf. Das Bauwerk ist eingewölbt und zwar, wie die Wendung in v. 6437:

La volte sist en poi de leu . . .

erraten lässt, mit Kreuzgewölben; denn ein solches Gewölbe braucht nur an vier Punkten gestützt zu werden. Über der Eindachung aus Ebenholz erhebt sich eine kupferne Fahnenstange; sie trägt drei Knäufe, und auf dem obersten sitzt ein Vogel aus lauterem Golde (6429 ff). Im Innern zeigt der Grabtempel prächtigen Schmuck. Mosaikgemälde, Pilaster mit Tabernakeln und Arkaden, Malereien und Skulpturen wetteifern mit der Fülle von Gold und edlem Gestein (6438 ff.); ja noch mehr: 6445: pilier, cimaises, chapitel
sont a guerfil[3]) et a neel,
et li pavemenz de desoz
d'iris et de cristal fu toz.

Mitten in diesem glänzenden Raum ruht auf vier goldenen, polierten und mit Schmelz ausgelegten Löwen[4]) der Sarkophag; er ist aus:

vert prasme[5]) trestoz entiers.

Und all diese Herrlichkeiten bestrahlt, an goldener Kette hängend, eine Lampe, die mit Balsam gefüllt ist und deren Docht aus „beston“[6]) besteht.

---

1) In der 2. Aufl. steht dies nicht.

2) li chassitz (nfr. le châssis) der Rahmen, speziell der Fensterrahmen. Châssis heisst nach Sachs auch geradezu Blendfenster.

3) Das Wort ist bei Godefroy (und Du Cange) nicht belegt.

4) Cf. § 35.

5) prasme (dafür auch brasme Tr. 16627) = nfr. prime Flussspat? . . [oder vielmehr nfr. prase? s. Lapid. S. 61. T.].

6) Asbet. cf. Schultz[2] II 481; jedenfalls nicht „beton“, wie der Hrsg. im Glossar angiebt. Vgl. auch G. P.(aris) Rom. XXI, 291 und Tobler, Lit.-Blatt 1892, Sp. 90.

Digitized by Google

41. Eine gewisse Verwandtschaft mit dem eben besprochenen Bau zeigt das sehr ausführlich geschilderte Grabmal des Emirs von Babylon Al. 444, 25 ff., wenngleich die Frage nach der äusseren architektonischen Gestaltung mit Sicherheit hier kaum zu beantworten ist. Wir haben aber — so viel steht fest — wieder einen aus Quadern mit Hilfe von Blei- und Eisenverankerungen gefügten Unterbau; darauf erheben sich marmorne und elfenbeinerne (!) Pfeiler (444, 26), diese tragen eine Wölbung, und zwar, wie es scheint, wieder ein Kreuzgewölbe:

445, 3: à .IIII. ars par dedens qui tout cou sostenoient,
. . .

das so hoch ist:

444, 23: .I. hom n'i pëust mie d'une piere jeter;

darüber ragt ein 34 lieues weit sichtbarer Turm in die Höhe, auf dem ein goldener Vogel mit einer silbernen Flöte im Schnabel sitzt. — Der Michelantsche Text muss wieder, um überhaupt ein Verständnis zu ermöglichen, — soweit angängig mit Hilfe der Varianten — geändert werden. So wird man mit Bezug auf den erwähnten Unterbau und die Wölbung lesen:

444, 19: de bon marbre et d'ivore furent tot li piler;
le fondement desous fait ricement ouvrer,
et a fier et a plonc fait les quariax solder[1]);
la volte fait desor[2]) si hautement lever etc.

Der Turm, der dem Bau als Abschluss dient, erscheint ohne Fugen und wird von einem einzigen Stein als Kapitäl gekrönt:

446, 12: n'i pëussies jointure ne vëir, ne coisir.
quant il l'orent levée, trestout à lor plaisir,
d'un tot seu capital le font desus covrir;

von dem goldenen Vogel, der darauf sitzt, erfahren wir:

446, 15 ff.: .I. oisiel de fin or, por cele œuvre aconplir[3]),
font sur le chapitel par grant engien tenir.
.i. chalemel d'argent li font du bec issir;
quels vens que il i vente, quant il s'i puet férir,
trestous içaus qui l'orent fait cele part venir.

In dem Innern des Mausoleums brennen vier in der Luft schwebende (444, 35) ewige Lampen Tag und Nacht und verbreiten ihr Licht über

1) Mich.: fait ricement ouvrer.
2) Mich.: et l'autre de desor . .
3) Mich.: Komma hinter 446, 14. Punkt hinter 446, 15.

Digitized by Google

Wandgemälde (cf. § 101) und über den mit besonderer Sorgfalt geschilderten Sarkophag:

445, 13: D'une verde esmeraude ont fait le sepulture;
asés est longe et lée, trestoute à sa mesure.
[or vus dirai apres quels est sa couvreture;
d'eles d'alerion, et est de tel nature,
cose qu'en est couverte, ne doute poureture etc.].

Dabei wird eine sieben Fuss hohe, aus lauterem Golde geformte Statue des Götzen Apolin aufgestellt, deren Augen wie die der Alexanderbildsäule aus Topas sind; zum weiteren Schmuck dienen zwei automatisch bewegliche, mit einander fechtende Statuetten aus Messing (445, 20 ff. und 29 ff.). — Es ist ausserdem noch die Rede von vier Harfen, die ertönen, wenn man mit Hacke oder Hammer gegen das Gewölbe schlägt[1]; aber die darauf bezügliche Stelle ist so verworren, dass mir die Anordnung der merkwürdigen Instrumente nicht klar geworden ist. 444, 24 ff. — Die Quelle dieser Beschreibung ist mir nicht bekannt; dem Teile des Romans, in welchem sich unsere Stelle findet, entsprechen nach Paul Meyer (II, 191) nur wenige dürftige Zeilen im Valerius III, 27, und diese enthalten von einem Grabmal kein Wort. Es ist nicht unmöglich, dass, wie der grösste Teil des mit Bezug auf den Emir von Babylon Erzählten nach der Ansicht des französischen Gelehrten Erfindung des Verfassers ist, auch bei der Konstruktion des Grabmals des Emirs die Phantasie eine beträchtliche Rolle gespielt hat; wenigstens in dem Sinne, dass sie Elemente, deren Ursprung sich vielleicht noch nachweisen lässt, mit einander selbstthätig verband[2].

42. Ähnlich ist der Gesamteindruck, den der Dichter des Eneas bei uns hinterlässt, wenn er uns das zu Ehren der Amazonenfürstin Camilla errichtete Grabmonument schildert, einen Bau, der an Kühnheit des konstruktiven Gedankens, an Pracht der inneren und äusseren Ausstattung seines Gleichen nicht hat. Der Dichter bemüht sich, seine Ideen über die architektonische Form des Ganzen besonders deutlich zum Ausdruck zu bringen; am Schlusse seiner eingehenden Darlegung (En. 7535 bis 7614) hebt er noch einmal zusammenfassend das hervor, worauf es ankommt (7617 ff., besonders 7629 u. 30), damit sich seine Leser ein möglichst klares Bild von der Gestalt dieses Meisterwerks der Baukunst

1) Dieser Zug ist vielleicht angeregt durch eine Stelle im Valerius III, 28, wonach in dem Audienzhause der Könige Cyrus und Xerxes eine von selbst spielende Lyra stand. Zacher, Pseudokallisthenes S. 171.

2) Freie Bauten, von einem Pfeiler obeliskenartig gekrönt, war die in Lycien seit alter Zeit übliche Form der Grabmäler. Springer, Hdbch. d. Kg. 1. Aufl. S. 56.

Digitized by Google

machen können, von dem er selbst sagt (7531 ff.), keines der sieben Weltwunder sei hervorragender. Wir können fünf übereinander liegende Bauteile unterscheiden: einen gewölbten Unterbau mit rundem Grundriss; einen darauf fundierten Pfeiler und — von diesem getragen — drei Stockwerke, von denen immer eins über das andere ausgekragt ist, so dass das oberste, die eigentliche Grabkammer, das grösste ist:

7629: Grant merveille senblot a toz
que graindre ert desus que desoz
(sc. l'œvre).

Der Unterbau erhebt sich auf einem von einer Mauer eingeschlossenen und mit Marmor gepflasterten, runden, weiten Platz (7535 ff.); die Wölbung, deren vier Widerlager die Gestalt von Löwen haben (7539 f.), wird deutlich als Kreuzgewölbe bezeichnet:

7541: de desus ot deus ars asis,
en croiz esteient vols amont
a aguilles taillié reont;
dreit en mi furent asenblé,
par maistrie furent soldé.

Der Pfeiler, der von dem Schlussstein (jointure) dieses Gewölbes aus in die Höhe strebt (7547), ist sieben Klafter hoch und besteht aus Marmor in verschiedener Farbe; er ist von der Basis bis zum Kapitäl reich verziert:

7551: La base ki seeit desoz
et li pilers fu tailliez toz
a flors, a biches, a oisels,
et ensement li chapitels.

Dieser Pfeiler dient als unmittelbare Stütze für das erste Stockwerk; dieses ist kreisrund und misst 20 Fuss im Radius (oder im Durchmesser?):

7559: tot a compas tant s'estendeit
que en toz sens vint piez aveit.

Den Übergang von dem Kapitäl des Pfeilers vermittelt ein schönes Gesims; die fensterlose Wand ist 20 Fuss hoch und aussen durch Blendarkaden belebt:

7568: tot environ ot fait archez[1]).

Von dieser Wand aus ragt ein Gewölbekranz mit elfenbeinernen Streben nach aussen, der seinerseits eine neue, ebenfalls runde Platt-

1) Mir scheint, das 7571 folgende: defors esteit tote trifoire bedeute dasselbe, so dass also „trifoire" (adj.) auch hier „mit Bögen, Arkaden verziert" heissen würde. Cf. § 37.

Digitized by Google

form mit erhöhter Auskragung trägt. Diese Auffassung zwingt mich zu einer kleinen Änderung an Text und Interpunktion:

7571: de fors esteit tote trifoire[1]). (sc. la maisiere.)
Des or avoit vols d'un ivoire;
en som esteit a pavement
et a molt grant esvasement[2]);
que a compas fors estendeit
plus que li premiers[3]) ne faiseit.

Auf dieser zweiten Plattform erhebt sich nach dem Muster des unteren Stockwerks[4]), nur in grösserem Massstabe, das zweite, gleichfalls kreisrund, ebenfalls 20 Fuss hoch und auch aussen mit Blendarkaden und zwar auf im Ganzen 30 Pilastern (pilers) geziert (7580 ff.). Und nun kommt die eigentliche Grabkapelle; auch sie wird gestützt durch einen nach aussen hinausragenden Gewölbekranz, der seine Widerlager in dem Deckengewölbe der voraufgehenden Etage, bez. in dem darauf angebrachten Pflaster hat:

7583: Altre volte sist ensement
de desus cele el pavement,
li esvasemenz fors alot
tot environ, ki plus durot
que li premiers ne li segonz . . .

Sie ist natürlich ebenfalls rund gebaut und hat eine Mauerhöhe von 30 Fuss, also 10 Fuss mehr als die beiden anderen Geschosse; oben schliesst sie mit einer vortrefflich ausgeführten Wölbung:

7593: Sor la tierce maisiere amont
ot chapitel volt et reont,
de desor cel entablement
fu acordé molt maistrement . . .

Diese Wölbung wird bedeckt von einer Eindachung aus manece[5]), die wohl 100 Fuss und mehr „steil" ist, geschmückt mit Schnitzwerk und 7601: . o tavels de mainte guise.

---

1) de Gr.: Semikolon.

2) de Gr.: Komma.

3) de Gr.: li pilers; ich möchte auch deshalb die Lesart premiers vorziehen, weil v. 7585 ff. ganz analog gesagt wird — mit Bezug auf das dritte Stockwerk: li esvasemenz . . . ki plus durot | que li premiers ne li segonz.

4) Zwar soll die Mauer desselben nach 7577: bien ovree tot d'altre guise | que cele de desoz n'esteit sein. Aber das Folgende rechtfertigt diese Angabe nicht.

5) Manece ne serait-il pas pour manete, magnete? G. P. zu En. 7599 in Rom. XXI, 293. Aber ein Dach aus Magneteisen? Es ist eher eine Holzart.

Digitized by Google

Und nun erst, als Bekrönung dieses ganzen so überaus seltsamen Bauwerks begegnet uns auf einer Stange mit drei Knäufen der Spiegel, der bei Heinrich von Veldeke (Schultz[2] II 482) das Grabmal der Kamille schon über dem Pfeiler abschliesst, und von dem in anderem Zusammenhang schon die Rede war (§ 18). — Der Sarkophag Camillas befindet sich in dem obersten und grössten Geschoss,

7635: ki peinte ert de mainte color,
a or, a pierres tot entor . . .

Er besteht aus „electre" (Elektra, Bernstein oder Electrum, Legierung von Gold und Silber?) und wird von vier Bildsäulen getragen. Der Mörtel, mit dem man den aus „calcedoine" mit Hyacinth und „sardoine" bestehenden Deckel auf dem Sarkophag vermauert hat, ist aus gepulverten Steinen durch Anrühren mit Schlangenblut hergestellt[1]). Die Grabschrift besteht aus Schwarzschmelz (Niello) auf einem goldenen Bande. — Über dem Grabe hängt an goldener Kette eine ewige Lampe voll kostbaren Öles; sie erlischt nur, wenn man sie zerbricht, oder wenn sie zu Boden stürzt. Dies letztere aber geschieht, so wie die Spannvorrichtung eines gegenüber angebrachten mechanischen Kunstwerks ersten Ranges ausgelöst wird. Näheres darüber findet man da, wo im Zusammenhang von Automaten die Rede ist (§ 90) (7669 ff.).

Nach Camillas Beisetzung werden die Öffnungen in der Wand vermauert, die Gerüste abgebrochen, so dass also von nun an das Wunderwerk — zu dessen Herstellung man, beiläufig bemerkt, nur die unglaublich kurze Zeit von drei Monaten gebraucht haben soll (7525) — keinem Menschen mehr zugänglich ist.

Ob dieser Beschreibung, die mit einiger Ausführlichkeit behandelt werden musste, weil sie den Glanzpunkt der uns bekannten Architekturschilderungen bildet, eine ältere Vorlage zu Grunde liegt, ist mir nicht bekannt. Dass dennoch nicht alles uns vom Dichter Geschilderte dessen geistiges Eigentum ist, steht mit Bezug auf einen, allerdings nur nebensächlichen Zug fest (§ 90), wird sich vielleicht aber noch für mehr nachweisen lassen. Die Verantwortung für den kühnen Hauptgedanken dagegen, ein sich nach oben immer mehr erweiterndes Bauwerk auf einen einzigen Pfeiler zu gründen, fällt mit aller Wahrscheinlichkeit ihm allein zur Last, um so eher, als er darauf, wie wir hervorheben konnten, ganz besonderes Gewicht legt. Bestanden hat ein so beschaffener Bau jedenfalls nicht; denn wenigstens so, wie wir sie nach der Beschreibung verstehen mussten, ist die Konstruktion praktisch kaum ausführbar.

1) Cf. den Sarkophag des Paris § 35.

Digitized by Google

43. Kein als selbständiges Bauwerk gedachtes Mausoleum, aber auch keinen einfachen Sarkophag oder Katafalk lässt Benoit den sterblichen Resten des gewaltigen Hektor errichten. Wie die eines Heiligen werden seine Gebeine an geweihter Stätte verwahrt. „La sépulture d'Hector représente très exactement la disposition du ciborium dans les églises du moyen âge . . . . Ainsi, sur une voûte, on place les saintes reliques" . . . sagt der Herausgeber des Trojaromans; Joly, II p. 406. Dass in der That eine jener baldachinartigen Altaraufbauten, die man mit dem Namen „Ciborium" bezeichnet, die Anregung zu des Dichters Schilderung gegeben hat, dürfte die folgende Analyse darthun. Aber man wird auch manche Abweichungen bemerken, manche Übertreibungen, welche der Phantasie des Dichters ihren Ursprung verdanken. Das Kunstwerk hat seinen Platz im Apollotempel zu Troja, der mit seinen Wänden aus weissem, grünem und grauem Marmor, mit seinem reichen künstlerischen Schmuck an Skulpturen und Malereien (fetures — merveilles — peintures, Tr. 16600) — über die wir leider Näheres nicht erfahren, einen würdigen Rahmen dafür gebildet haben muss. Und zwar wird dieses

. . . tabernacle preciox
Riche et estrange et merveillox,

wie der Dichter es Tr. 16607 nennt, nicht über, sondern vor dem Hauptaltar (autel graignor) aufgestellt (16605). Vier Löwen von leuchtendem, poliertem Golde tragen vier gleich grosse Statuen, von denen zwei schöne Jünglinge darstellen, während die beiden anderen Greise verkörpern (16614)[1]). Auf dem Handteller des ausgestreckten rechten Armes erhebt sich je eine schlanke Säule (pileret . . . alques longuet) von fünf Fuss Höhe; die eine ist aus Hyacinth, die andere aus grünem brasme (cf. § 40, 5), die dritte aus „gazaine" (?) und die vierte aus „pedoire"[2]). In der linken Hand tragen die Bildsäulen goldene, mit

1) Statuen, besonders Grabstatuen, findet man sehr häufig auf Löwen oder anderen Tieren stehend. Bei v. Hefner-Alteneck: „Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften" kann man viele Beispiele dafür sehen; so z. B. Bd. III, Taf. 177, 180, 184.

2) Diese beiden Gesteinsarten sind offenbar nicht sehr bekannt gewesen; daher glaubte der Dichter, ein Wort der Erklärung hinzufügen zu sollen. Bei der „gazaine" verzichtet er allerdings mit Absicht auf eine Abschweifung über Ursprung und Eigenschaften (16635); dagegen sagt er vom „pedoire": Issi com nos retrait l'estoire, | Dedans lo flum de paradis | A un arbre d'estrange pris: | Pomes chargent, qui al fonz vont; | Celes qui set anz i estont | Sont pierres carrées et dures. | Tex vertuz ont et tex natures, | C'ome desvé sans escient, | Qui riens ne set, ne rien n'entent, | Rameine tot en son memoire: | C'est la nature del pedoire. 16638 ff.

Digitized by Google

Schwarzschmelz verzierte Stäbe, auf die sie sich stützen. Von den „cimeses" der Säulchen (Hohlkehlen, hier wohl das ganze Kapitäl bezeichnend) sind zwei aus Chrysolith, die beiden andern aus Amethyst; je zwei sind verbunden durch einen Doppelbogen, also einen Bogen mit hängendem Schlussstein:

16661: Suz furent voltiz li arcel,
Tuit partot dobles et gimel.

Die Pfeiler selbst tragen ein Kuppelgewölbe (civoire; cf. Al. 495, 4 § 32), das nicht aus Kalk oder Elfenbein hergestellt ist, sondern von Gold und edlem Gestein wie der Sternenhimmel strahlt (16663 ff.). Darauf nun erhebt sich ein zweites Geschoss, dessen Wand aus vielfarbigem Marmor besteht und zwanzig Fuss hoch ist; sie findet ihren Abschluss in einem Gewölbe „d'or voltee" 16675. Der Schlussstein des letzteren (séel 16677) ist ganz besonders kostbar. Man hat ihn durch Zusammenschmelzen von Gold mit zerkleinerten Edelsteinen gewonnen:

16680: Car pierres orent fet tribler:
Esmeraldes, alemandines,
Saphirs, topaces et sardines;
En or sont de rechief fondues,
Et trestotes à un venues.
Li sage poete en ont fet
Un molle moillié et portret
De la plus riche ovre qui fust
Et que nus hom fere séust.
L'or et les pières i gitèrent,
D'estrange chose se penèrent,
N'i besoigna ne plus ne mains,
Que toz li molles en fu plains . .[1]).

In dem so abgeschlossenen Gewölbe, das durch vier goldene, ewige Lampen erhellt wird (16751 ff.) und dessen Fussboden aus Silber ist (16759), sitzt auf einem Thronsessel der einbalsamierte Leichnam Hektors mit entblösstem Schwerte, gleichsam als drohe er den Griechen (16743 ff.). Sieben — vermutlich an den Wänden angebrachte — Friese aus Gold enthalten die Grabschrift des Gewaltigen (16761 ff.). — Trotz der offenbaren Anlehnung an wirklich vorhandene und jedem

1) Man erinnert sich, dass nach dem in § 30 besprochenen Bericht Roberts von Clary über die Hagia Sophia sich in derselben eine auf ganz ähnliche Weise hergestellte Altarplatte befand. Benoit kann sehr wohl durch Erzählungen über diese sicher als Merkwürdigkeit gezeigte Platte von einem derartigen Verfahren gehört haben.

Digitized by Google

seiner Leser vertraute kirchliche Einrichtungen empfand der Dichter das Bedürfnis, die wenig alltäglichen Einzelheiten seinem Publikum glaubhaft erscheinen zu lassen. Er griff zu demselben Mittel, das vor ihm manche angewendet hatten und nach ihm viele verwenden sollten: Über- oder doch aussernatürlichen Kräften ist alles möglich, und was man den ehrsamen Handwerksmeistern nimmer zugetraut hätte, das glaubte man gern von Feen und Zauberern. Und so haben denn auch nach Tr. 16606 drei kluge Hexenmeister, trei sage enchanteor[1]), Hektors Grabmal geschaffen. Diese Neigung zu supranaturalistischer Erklärung der Dinge ist für Benoits Zeit ebensowenig verwunderlich wie der überall in der besprochenen Beschreibung stark hervortretende christlich kirchliche Einschlag[2]), der schliesslich sogar so weit geht, dass der Dichter den König Priamus bei Hektors Begräbnisstätte eine Ansiedelung „de sains homes et d'esliz", also ein Kloster, errichten lässt[3]).

44. Weit merkwürdiger und der Beachtung wohl wert erscheint es, wenn derselbe Benoit in seiner Schilderung des dem Achilles errichteten Grabmonuments (Tr. 22343 ff.) ganz unerwartet wenigstens einiges Verständnis für wahrhaft antikes Wesen zeigt. Diese Beschreibung zeichnet sich zunächst im Gegensatz zu anderen durch ein gewisses Masshalten aus; man könnte fast annehmen, der Dichter sei zu seiner Darstellung angeregt worden durch ein hervorragendes antikes Kunstdenkmal, das er gesehen und das ihm gepredigt habe, wie der wahre Wert eines Kunstwerks nicht liegt in der blendenden Fülle von äusserlich angeklebtem Schmuck, sondern in der Schönheit des schöpferischen Gedankens und der Harmonie aller Teile. Besonders wichtig aber ist, dass Benoit hier gänzlich abweicht von der christlichen Bestattungsart, die für alle bisher besprochenen „antiken" Grabdenkmäler die Voraussetzung bildete. — Die Schöpfer dieses Kunstwerks werden nicht als Zauberer, sondern als „soverain engingneor" und „mestre doctor" bezeichnet (Tr. 22343 f.). Das Monument zeigt

1) Tr. 16685 auch „poete" genannt; cf. § 9, Anmerk. 4.

2) Wie sogar dem Künstler im Ma. christliche Motive bei der Wiedergabe antiker Kunstdenkmäler mit unterschlüpfen, zeigt in interessanter Weise die Zeichnung eines Grabmals in Wilars de Honecorts Skizzenbuch Pl. X; sie ist jedenfalls nach dem Gedächtnis entworfen und stellt nach der Überschrift des Künstlers: „De tel maniere fu li sepouture d'un sarazin que io ui une fois", die letzte Ruhestätte eines Heiden (so wird hier sarazin einfach aufzufassen sein) dar. Aber doch verraten der Sarkophag und viel mehr noch ein unten vorgelagertes Tympanon mit dem oblatengefüllten Abendmahlskelch durchaus christliche Vorstellungen!

3) Auch das — nicht beschriebene — Grab des schönen Escanor und seiner Gemahlin wird zum Mittelpunkt einer Ansiedelung. Esc. 25888.

Digitized by Google

zuerst einen hohen Unterbau aus Marmor. Die indigofarben und grün gesprenkelten bunten Marmorblöcke sind mit reichem plastischem Schmuck versehen:

22353: Soz ciel n'i a deboisséure
Ne ovre qu'en face en peinture,
Qu'il n'i forment si parissant,
Que toz jorz mès sera durant.

Mit Hilfe von Beton (betum) und Cement (ciment), der wegen seiner ausserordentlichen Haltbarkeit gewählt wird, führt man den Marmorbau zu solcher Höhe empor, dass man von Troja aus das Monument deutlich sehen kann (22409). Näheres über die architektonische Form desselben verrät uns der Dichter nicht; nur dass Innenräume vorhanden gewesen seien, können wir aus der späteren beiläufigen Angabe schliessen, man habe nach Fertigstellung des Baues den Eingang vermauert (22415). — Der wichtigste Bestandteil des Grabdenkmals aber ist die Statue, welche sich auf dem geschilderten Unterbau, und zwar auf einem Knauf aus Topas (22407), erhebt. Sie stellt Polyxena dar, die trojanische Königstochter, die Achilles geliebt und um deren willen er einen schmählichen Tod im Hinterhalt gefunden hat; sie besteht aus Gold und ist in Lebensgrösse ausgeführt (22365 ff.). In ihrem bekümmerten und traurigen Antlitz drückt sich der Schmerz um den Tod des Geliebten aus:

22369: Triste la firent et plorose,
Et par senblant molt angoissose,
Por Achilles qui mort esteit,
Qui à feme la demandeit.
Formée l'ont en tel manière,
Que molt en fait dolente chière[1]).

Auf den Armen trägt Polyxena eine Urne aus kostbarem Rubin (22393); in dieses Gefäss wird die Asche des gewaltigen Hellenen gethan, den man hat verbrennen müssen, weil der Leichnam wegen seiner vielen Wunden zu leicht in Fäulnis übergegangen wäre (22395 ff.). — Vergegenwärtigen wir uns noch einmal das ganze Denkmal, so können wir es sehr wohl verstehen, dass ein so harmonisches und ausdrucksvolles Kunstwerk die tiefste Wirkung auf die Beschauer hervorbringen

1) Abschweifung: Polyxena ist in der That sehr traurig und zürnt ihrer Mutter — welche Achilles' Tod verschuldet hat —; aber da sie weder „fole" noch „borgeise" ist, so schweigt sie und behält ihren Kummer und ihren Groll gegen die Mutter in ihrem Herzen. 22375—90.

Digitized by Google

musste (22401; cf. auch § 14). Und sollte unsere oben ausgesprochene Annahme falsch sein — es ist ja eben nur eine Annahme —, sollte das Ganze etwa trotz aller Unwahrscheinlichkeit vom Dichter erfunden sein, so können wir diesmal mit Recht sagen, dass es gut erfunden ist.

II. Kapitel.

Werke der Bildhauer- und Goldschmiedekunst.

45. Manche Erzeugnisse der Plastik sind schon im 1. Kapitel besprochen worden, teils, weil sie geradezu als konstruktive Elemente von Bauwerken auftraten und daher von diesen nicht getrennt werden konnten, teils weil sie integrierende Bestandteile der im Zusammenhang dargestellten Grabmäler bildeten. Hier sollen nun nicht nur die uns bekannt gewordenen selbständigen Bildwerke mit Einschluss der zahlreichen mechanisch beweglichen vorgeführt werden, sondern auch diejenigen als besonders hervorragend geschilderten Gebrauchs- und Luxusgegenstände, die von der Hand des Schnitzers oder des Goldschmiedes mit bildnerischem Schmuck versehen sind. Dieses Zusammenfassen von Kunst und Kunsthandwerk entspricht dem Charakter unserer Periode, in der man einen Unterschied von Künstler und Kunsthandwerker kaum gekannt, jedenfalls höchstens als einen Unterschied der Fähigkeiten, nicht des Standes empfunden hat. Es entspricht auch der historischen Entwickelung. „Das Kunsthandwerk folgt nicht der Kunst, sondern führt sie. Der Goldschmied war der erste tüchtige Bildhauer, der Weber und Sticker vertrat den Maler“ [1]).

A. Dekorative Plastik; Goldschmiedearbeiten.

46. Die Tische wurden im 12. und 13. Jahrh., wie man weiss, erst aufgestellt, wenn man sie brauchte; so häufig nun auch diese Thatsache naturgemäss von unseren Romanen erwähnt wird, so selten finden sich Hinweise darauf, dass die Platten irgendwie verziert oder auch nur aus kostbarem Material hergestellt gewesen seien. Mir ist nur ein Beispiel für letzteres bekannt: Perceval speist mit dem König Amfortas an einer Tafel aus Elfenbein, ganz aus einem Stück; sie ruht auf zwei Pfosten aus Ebenholz, das weder fault noch brennt (Perc. 4438 ff.). In älterer Zeit scheint das anders gewesen zu sein; so erzählt z. B.

1) Springer, Hdbch. d. Kunstgesch.[4] II, 134.

Digitized by Google

Einhard, Karl der Grosse habe drei silberne Tische besessen, auf deren erstem Rom, auf deren zweitem Konstantinopel und auf deren drittem alle Regionen des Weltalls eingraviert oder einciseliert waren[1]). — Andererseits finden wir in der aus dem 14. Jahrh. stammenden Chronique de Bertrand Du Guesclin zwar nicht einen Tisch aber doch eine Platte mit sehr interessanten Darstellungen beschrieben v. 9093 ff. Wenigstens hält Viollet-le-duc, Dict. du Mob. I 258, der die Stelle abdruckt, die betreffende „table" für „un des plateaux sur lesquels on apportait des fruits, des épices, des parfums, ainsi qu'on le fait encore en Orient". Die Platte ist aus Gold, reich mit Edelsteinen geziert und zeigt — wie es scheint in Emailmalerei — den Untergang Rolands und seines Gefährten:

9100: D'asur et de sinople y ot euvre plaisant,
Où ymages taillées y avoit de Rolant,
De tous les .XII. pers, d'Olivier le poissant;
Comment furent vendu à Marsille le grant
Et dedens Roncevaux occis en combatant.

47. Reichlicheren Schmuck als die Tische weisen im 12. und 13. Jahrh. die Stühle und Sessel auf. Ohne auf die Art der Verzierungen einzugehen, rühmen die Dichter als Material Elfenbein an einem „faldestoel" in Rol. 609 und 2651, an einer Bank Part. 7439; Gold an einem anderen Faltstuhl in Rol. 115, dgl. in Karls R. 85, an einem Sessel in Part. 1088; Silber an einem Faltstuhl in Perc. 21258. Die Schönheit der Arbeit — immer noch ohne nähere Angaben darüber — wird z. B. gepriesen an einer „chaere" in Flore B 2343, an einem gleichen, mit Gold und Edelsteinen gezierten Möbel in Eracle 5914 ff. — Nicht viel mehr sagt uns die Claris 14281 ff. gegebene ausführliche Beschreibung eines „faudestuel"[2]); nur dass der goldene, von sarrazenischen Meistern hergestellte und überaus wertvolle Faltstuhl mit „Schmelzwerk" (euvre fondice) bearbeitet ist, wird 14289 angegeben, und dies legt die Annahme plastischer Verzierungen nahe, wodurch der reichliche Schmuck an goldgefassten Edelsteinen eine willkommene Ergänzung erfahren hätte. Genaueres berichtet Chrestien über die Arbeit des Elfenbeinschnitzers an den beiden Faltstühlen, auf denen Artus und Erec bei des letzteren Krönung sitzen. Er. 6713 ff. Die beiden Stühle

1) Lacroix, Les Arts au moyen âge . . . 5e éd. Paris 1874, p. 4; Viollet-le-duc, Dict. du Mobilier I, 257 u. 258 lässt dahingestellt, ob diese „tables" etwa zum Wandschmuck bestimmte Reliefplatten oder gar Fruchttabletts oder dgl. gewesen seien.

2) Borsdorf, l. c. S. 68.

Digitized by Google

sind in jeder Beziehung völlig gleich, und diese Eigenschaft wird vom Dichter ganz besonders lobend hervorgehoben (6716—23)[1]; sie bestehen aus Elfenbein und Gold; zwei Beine sind als Leoparden, die beiden anderen als Krokodile ausgestaltet:

6726: Bien furent taillié de grant fin;
Car li dui manbre d'une part
Orent sanblance de liepart,
Li autre dui de corcatrilles. —

48. Die eingehendste Beschreibung eines Faltstuhles, die mir bekannt geworden ist, findet sich Blanc. 3876 ff.; leider aber ist sie nicht in jedem Punkte so klar, wie es wünschenswert wäre, so dass sie kein absolut sicheres Bild von dem Aussehen des Stuhles gewährt. Ein Vergleich mit den bei Viollet-le-duc, Dict. du Mob. I 111 ff. abgebildeten Faltstühlen, z. B. mit dem von Viollet-le-duc nach einer Abbildung auf dem Siegel Karls V. rekonstruierten, dessen gekreuzte Beine in Windhundköpfe ausgehen und dem als Tritt zwei Löwen vorgelagert sind, ist als vortreffliche Ergänzung zu betrachten. Die Stelle der Löwen scheinen an unserem Stuhle im Blanc. in gewissem Sinne vier Schlangen, Drachen oder dgl. einzunehmen, die brennende Kerzen tragen:

3899: Desous avoit .IIII. serpens;
Rices fu li entaillemens;
Et cascuns des serpens[2]) tenoit
Le faudestuef en son endroit,
Ne nule cose n'i atouce;
Et cascuns tenoit en sa bouce
.I. cierge qui luist comme brasme.

Vielleicht kann man sich — ähnlich wie bei der in der Anmerkung herangezogenen Zeichnung Wilarts, ein Chorpult darstellend — die vier „Schlangen" als Träger einer Art von Plattform denken, auf der sich der Stuhl erhebt. — Der Stuhl selbst ist mit goldenen, reich mit

1) Dies ist in einer nur auf Handgeschicklichkeit angewiesenen Zeit sehr begreiflich; uns, die wir durch die fabrikmässige Herstellung der meisten Gebrauchsgegenstände an schablonenmässige Gleichheit zum Überdruss gewöhnt sind, erscheint es als der geringste Vorzug der beiden Möbel.

2) Dass „serpent" afrz. in der That nicht nur „Schlange" sondern auch „schlangenartiges Untier", „Drache" oder dgl. heissen muss, zeigt eine Stelle in Wilart de Honecorts Album XII (Text p. 45). Der Text sagt: „a par tierre . III. sarpens" und später noch einmal: „et par deseure .III. sarpens d'autre maniere", wo die Zeichnung unten drachenähnliche Gestalten, oben gar Untiere mit Hundeköpfen zeigt.

Digitized by Google

Edelsteinen besetzten Friesen (listel 3877, liste 3888) geziert[1]); darüber, vermutlich an den vier Ecken, stehen vier Tabernakel, die mit (Email-) Malereien geschmückt sind:

3886: Deseur ot .IIII. tabernacles;
Paint i sont li ewangeliste.
Sages fu cil qui fist la liste
Et si les fist raisnablement,
Et par deseur .I. firmament.
Mult fu li firmamens bien fais;
Lune et solaus i fu portrais,
Li .IIII. vent et les estoiles;
Li candeler et les candoiles,
Les orgenes et li encensier,
Les eglises et li moustier . . . .

Von den hier genannten Sujets wird uns das Firmament mit den Himmelskörpern noch wiederholt begegnen, während die kirchlichen Motive ziemlich vereinzelt dastehen.

49. Dasjenige Möbel, von dessen künstlerischer Ausstattung die Dichter besonders gern sprechen, ist das Bett, das ja — um es kurz zu sagen — im Mittelalter gleichzeitig die Rolle unseres Sophas vertrat[2]). Diese Thatsache kann man in Parallele stellen mit der oben (§ 28) erwähnten Beobachtung, wonach gerade die dem engsten häuslichen Leben dienenden „Chambres" am reichsten ausgestattet erscheinen. Hier wie dort scheint als ein Zeichen hoher künstlerischer Kultur sich der Drang zu offenbaren, auch die alltäglichsten Dinge dem Kultus des Schönen zu weihen; hier wie dort aber darf man darüber hinaus nicht jede Angabe der Dichter für ein genaues Abbild der Wirklichkeit halten. — Um nicht noch einmal auf diesen Gegenstand zurückkommen zu müssen, halte ich es für angezeigt, in diesem Zusammenhang auch gleich von denjenigen Betten zu handeln, die nicht ausschliesslich plastisch, sondern etwa malerisch verziert oder mit irgend welchen mechanischen Kunstwerken versehen sind. — Anspielungen auf die Kostbarkeit der Ruhelager finden sich in gleicher Weise in den Epen der Früh- wie in denen der Spätzeit, und zwar eben so häufig mit Bezug auf das, was wir Bettgestell nennen können, wie auf Kissen und Decken. Uns interessiert hier nur das erstere.

---

1) Die Edelsteine werden aufgezählt: Les jaspes et li crisolide, | Et li topasse et li bericle, | Les jagonces, les esmeraudes | Et tantes pieres mecinaudes. 3879 ff. Cf. §§ 29, 37 u. a.

2) C'est . . . à partir du XIIe siècle que l'on déploye un grand luxe dans la confection des lits de repos. Viollet-le-duc, Dict. du Mobilier I, 172.

Digitized by Google

50. Schon in der Karls R. 430 ff wird das Bett des Kaisers als reich verziert geschildert. Das Bettgestell (esponde) ist mit Schmelz ausgelegt, während die Bettfüsse (pecol) aus Silber sind. Mit derselben Verzierung, aber unter Verwendung von Smaragden und Rubinen hat der Goldschmied das goldene und silberne Bett der Medea geschmückt (Tr. 1535 ff.); ähnlich stellen sich auch die Hss. A und P des Thebenromans die Ruhestätte des alten blinden Ödipus vor (Th. t. II p. 170). Silberne Betten werden auch sonst erwähnt, z. B. Er. 5880; dagegen findet sich Elfenbein als Material angegeben u. a. Perc. 22420 und Claris 1261 ff. — Was wir uns unter dem Tr. 10176 ff. genannten

. . chier lit de ciparis[1]),
A entaillie sarrazinor,
D'or et de pierres fez[2]) entor

vorzustellen haben, weiss ich nicht; nur dass es mit plastischen Verzierungen versehen ist, macht uns das Wort „entaillie" gewiss. Vielleicht hat man bei dem Tr. 21927 genannten „lit turkeis" auch an ein solches Bett „a entaillie sarrazinor" zu denken. Ein Perc. 9054 ff. ausführlich geschildertes goldenes Bett mit silbernen Stricken — die, etwa kreuzweise gespannt, offenbar den Bettboden bilden — entbehrt zwar eigentlichen künstlerischen Schmucks; aber Karfunkel krönen die Bettpfosten (9065), und Glöckchen hängen an dem Möbel, das auf Rädern ruht und überaus leicht zu bewegen ist:

9060: Car a cascuns des entrelas
Une canpane[3]) avoit pendue.

9068: Li lis fu sour goucés assis
Qui moult rekignoient lor joes,
Et li goucet sor .IIII. roes
Si isnieles et si mouvans
C'à .I. seul doit, partout laians,
D'un cief jusqu'à l'autre en alast
Li lis, ki .I. poi le boutast.

Mit tönenden Glöckchen ist auch ein in Elie de Saint Gille erwähntes Bett versehen (Elie 1669 ff.), das lieblicher erklingt als Musikinstrumente und Vogelgesang, wenn man es ein wenig mit dem Finger berührt.

---

1) Cypresse.

2) Wohl fet zu schreiben; Komma vor D'or zu tilgen. T.

3) Potvin: carpine. Das Wort ist bei Godefroy nicht zu finden; dafür Lesart der Var.

Digitized by Google

51. Wegen seines figürlichen Schmucks ist für uns interessanter ein Bett in Perc. 35474 ff.; es ist so prächtig, dass der Dichter von ihm rühmen kann:

35474: Se vous par tout le mont aliés
Ne trouvissiés autresi biaus.

Übergehen wir, was man uns von dem „samit", dem darüber gebreiteten „couvretoir" und den beiden roten „orelliers" erzählt, so finden wir — nachdem als Material Gold und Silber angegeben ist — die plastischen Darstellungen an den Bettpfosten gepriesen:

35484: Et li pecoul furent faitis
De main d'orfèvre ricement
A ymages menuement
Et à oiseles entalliés;

und zwar ist diese Arbeit durchaus geistiges Eigentum des Verfertigers:

35488: Ne essamples n'en fu balliés
Onques à celui ki le fist.

Das Bett ruht auf zwei massiv goldenen Unterlagen (couces 35493[1]); als Träger des Ganzen erscheinen vier junge Löwen, von denen zwei aus Onyx (35500), die beiden anderen aus Rubin sind. — Man wird hiermit das Bett oder die Bahre (chaalit) zusammenstellen dürfen, worauf der Leichnam Hektors aufgebahrt wird (Tr. 16485 ff). Zwar besteht dieses Bett nicht aus Metall, sondern aus Elfenbein, doch sind auch hier die Bettpfosten plastisch verziert. Wir haben es mit vergoldeten Elfenbeinschnitzereien zu thun:

16492: Les ovres sont molt bien dorées,

einer in jener Zeit in der That häufig geübten Technik. Zur Darstellung sind gebracht „Tiere, Vögel, Schlangen und Blumen". Das Bettgestell besteht aus den Knochen eines Fisches,

16495: Que Plato nome en son escrit (!!)[2]). —

Elfenbeinschnitzereien derselben Art finden wir am Bettrahmen des Spannbetts, das der Zauberin Melior gehört (Part. 10302 ff.):

---

1) Auch 35498 ist dies Wort für „coupes" einzusetzen und demnach zu schreiben: D'or masic estoient desus | Les couces d'or . . .

2) Fr. Michel [Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent . . . 2 vols. Paris 1852] zitiert die ganze Stelle und fragt I 134 note: „Ce poisson serait-il, par hasard, celui dont on trouve le nom breton dans cette curieuse description d'une selle?" Er führt 11 Zeilen aus Athis und Prophilias an, von denen die drei letzten lauten: Et les cengles furent de soie . . . | Les contrechangles d'un poisson | Que sep apielent li Breton . . . . — Eine Schwertscheide aus Fischbein s. En. 4507 ff. (§ 63).

Digitized by Google

10304: Les espondes furent d'ivorie (lies: d'ivoire)
Et les costieres ensement;
Moult sot cil ovrer soltivment
Qui tant i fist beles floretes,
Et d'oiseaus et de besteletes.

Von einer künstlerischen Verzierung der goldenen Bettpfosten ist nicht die Rede (10302); dafür sind sie mit reichem Edelsteinschmuck versehen und tragen u. a. oben als Knauf je einen Karfunkel, die alle gleich geformt und gleich gross sind und in dunkler Nacht hell leuchten:

10318: Conme solaus en jor d'esté[1]).

52. Eine interessante Beschreibung im Cleom. 3049 ff. gehört nur in gewissem Sinne in diesen Zusammenhang. Von plastischen Verzierungen am Bette selbst ist dort nicht die Rede. Dafür aber schildert uns Adenet, wie eine an der Kammerdecke angebrachte Hand einen Sperber trägt, der mit ausgebreiteten Flügeln über dem Bette schwebt:

Cleom. 3062: .I. esprevier ot par desus
Qui moult riches et biaus estoit,
Le lit tout entour pourprenoit
Li espreviers que je vous di . . . .

3085: Dou cele[2]) de la chambre issoit
Une main d'or a quoi pendoit
Cil espreviers moult gentement
Et tendoit si faiticement
Que nus n'i peüst amender.

Jedenfalls dient dieser Sperber dazu, den Betthimmel zu tragen; und jedenfalls ist es dieser Betthimmel, auf den als eine ganz eigenartige Verzierung Liedermelodien eingestickt sind:

3073: Partout avoit chançons escrites
Les meilleurs et les plus eslites
C'on peüst nule part trouver
Au tens dont vous m'oez parler.
Tout estoient li chant noté,
N'en i avoit nul oublié etc. . .

1) Auch die übrigen Bestandteile des Bettes sind entsprechend kostbar: Das Kopfkissen ist mit Phönixfedern gefüllt (10323); ferner: 10361 ff.: Entoiés est d'un drap de soie, | Del plus soef que jà hom voie: As quatre cors ot boutonés, | De quatre safirs roondés, | Qui moult i furent bien assis, | Parmi peroié à fil d'or mis.

2) Lies: celè. T.

Digitized by Google

Ähnlicher Zierrat mag — so bizarr er auch auf den ersten Blick erscheint — in einer so sangesfrohen Zeit immerhin vorgekommen sein[1]).

58. Dagegen beruht die ausführlichste Beschreibung eines Bettes, die ich kenne, höchstens zum Teil auf thatsächlicher Anschauung. In nicht geringem Umfange weist diese Schilderung, die Esc. 15832 ff. steht und nicht weniger als 355 Verse umfasst, durch Überlieferung aus dem Orient eingedrungene Züge auf, deren Ursprung sich bei einigen sogar nachweisen lässt (cf. § 81 ff.). Eine ausführliche Darstellung des Geschilderten zu geben, kann ich mir ersparen, nachdem Borsdorf in der zitierten Abhandlung S. 87—90) die Hauptthatsachen in gedrängtem Auszug besprochen hat[2]); auf einzelne bewegliche Teile komme ich in dem über Automaten handelnden Abschnitt eingehend zurück (§ 81). Es sei hier nur darauf hingewiesen, wie der Dichter fast alle bildenden Künste in den Dienst seiner Idee gestellt hat. Der Maler schmückt ihm die vordere Bettwand mit den Bildern der Juno und des Achilles (15896 ff.; Borsdorf S. 87); der Bildhauer schlingt vergoldete Weinreben darum (15893); er formt über der hinteren Bettwand das Blüten und Früchte tragende Bäumchen (15966 ff.; Borsdorf S. 89), welches der Goldschmied und Mechaniker mit singenden Vögeln bevölkert (15977 ff.); diesem letzteren ist überhaupt die wichtigste Aufgabe zugefallen: er ersinnt den Mechanismus, welcher die Trompete eines über dem Bäumchen angebrachten Engels bald allein, bald im Verein mit dem Gesang der Vögel ertönen lässt (15990 ff.; Borsdorf S. 90); er schafft auch die vier feuerspeienden Löwen, auf denen die Bettpfosten ruhen (15848 ff.; Borsdorf S. 87). Alles, was diese verschiedenen Kunstdisziplinen an Hervorragendem zu leisten vermögen, vereinigt in sich die Fee, welche nach des Dichters Angabe das Prunkmöbel geschaffen hat;

---

1) Bei v. Hefner-Alteneck l. c. I Tafel 69 sieht man nach Miniaturmalereien „eines Pergament-Ms. auf der Hof- und Staatsbibl. zu München" (welches Ms.?) je einen Musiker, der Noten auf eine Säule schreibt; hinter dem einen steht eine Zither, hinter dem anderen eine Orgel.

2) Das 16039 genannte „japhe": — de japhe furent les costieres — dessen Bedeutung B. (87) unklar geblieben ist, ist vielleicht gleich dem häufig vorkommenden jaspe = Jaspis, dem bekannten grünen Halbedelstein [Herr Prof. Tobler verweist mich gütigst auf „jaffes" Jer. 5500]. Allerdings verträgt sich damit nicht recht die Angabe in v. 15841: Li chaalis d'un sicamor | estoit . . . . Man könnte daneben auch an Japhe = Jaffa denken (cf. Jaffes, Jer. 609, 7216; Yaffes 1115), so dass dann also der Ursprungsort des Sycamorenholzes angegeben wäre.

Digitized by Google

15835: par art et par enchantement
hat dieselbe,
15869: . . . . qui nigremance
avoit toz jorz usé d'enfance,

ja, von der 15971 sogar gesagt wird, sie sei die Göttin der Schwarzkunst gewesen, ihr Werk zu Stande gebracht. —

54. Konnte unter den Möbeln des mittelalterlichen Hauses künstlerische Ausgestaltung am häufigsten an Betten beobachtet werden, so erscheint unter diesem Gesichtspunkt als Vertreter der Wirtschaftsgeräte das Trinkgeschirr. Die beiden häufigsten Namen „cope" und „henap" überall streng zu sondern und jedem von beiden eine fest bestimmte Form beizulegen, wie dies Schultz[2] I 376 versucht, halte ich für kaum durchführbar. Immerhin mag daran erinnert sein, dass Wilars de Honecort pl. 16 (Text p. 53) der Konstruktion seines Tantalusbechers (cantepleure) ein Gefäss zu Grunde legt, das er selbst als „henap" bezeichnet; die Zeichnung stellt ein rundes, niedriges, mit einem Fuss, aber nicht mit einem Deckel versehenes Gefäss dar, das an die Berliner Weissbierpokale erinnert. Andererseits aber wird der doch mit einem ausführlich geschilderten Deckel versehene Pokal in Flore A v. 439 auch „henap" genannt. — Die erwähnten Trinkgeräte sind meist aus edlen Metallen, aus Gold und Silber[1]); so z. B. Alexander 10-silbig v. 601 (Paul Meyer l. c. I 51); Al. 252, 7; Flore A 2867 ff.; ib. B 417 ff.; Perc. 2059; vergoldet und mit Steinen besetzt Al. 508, 34. Selten finde ich Kristallbecher erwähnt; in einem solchen verabreicht z. B. Cligés seinem Oheim, dem Kaiser, den bekannten Zaubertrank. Clig. 3312.

55. Aus diesem Überwiegen metallischen Materials geht schon von vornherein hervor, dass der künstlerische Schmuck sich nach zwei Richtungen hin bethätigen wird, einmal in geschmackvoller Anordnung edler Steine, dann in ziselierter oder getriebener Arbeit, oft in Verbindung mit Emailmalereien. Mit Übertreibung des ersten Gesichtspunktes lässt der Dichter des Part. den Zauberbecher in 1019 ff. gar ganz aus Saphir bestehen, dem er die Eigenschaft nachrühmt, Gift unschädlich zu machen.

1019: . ele (sc. la coupe) est tote d'un safir.
Entosche i perdroit son aïr . . . .

Der Deckel ist aus Rubin mit einem Karfunkel als Knauf (1027), der seine Strahlen nah und fern wirft,

---

1) Über Holzgefässe (madre, mazre, mazerin) cf. Schultz[2] I 378 Anmerk. 3.

Digitized by Google

1031: Que jà, se por ricoise non,
N'estuet candoile en le maison.

Einen reich mit Edelsteinen verzierten goldenen Pokal (cupe) erwähnt Hue de Rotelande im Ipom. (v. 2914 ff.); und zwar schlingt sich die Fülle edlen Gesteins in Streifen um das Gefäss:

2914: Une cupe d'or . . . .
Listee a peres preciuses[1]) . . .

Den Deckel krönt ein Knauf aus Saphir (2931); zum Verschluss scheinen vier „haspes"[2]) zu dienen, von denen zwei aus weissem Kalksteine oder Marmor (liois), zwei aus Elfenbein sind.

2926: De quatre parz out quatre haspes,
Deus de liois e deus d'ivoire,
Ovrees a ovre trifoire
Ki la cupe funt si fermer,
Ke l'engin funt fort a truver.

Vom Glanze edler Steine, deren Wert grösser ist als das Gold und die „Arbeit" strahlt auch ein Clig. 1536 ff. genannter, aber nicht eingehend beschriebener Pokal; — um das Trinkhorn, welches nach Perc. 15679 ff. Wasser in Wein verwandeln kann und als Treueprobe dient, schlingen sich vier goldene Bänder, welche kostbare Juwelen tragen; und auch der Lai du Cor, nach dem diese Episode von dem wunderbaren Horn erzählt ist, sagt über dasselbe:

Li corn estoit de iveure
Entaillez de trifure:
Peres i out assises
Qui en le or furent mises . . .

(zitiert von Godefroy unter „trifoire"). —

56. Wie man sich den schon von Schultz[2] I 379 Anmerk. 5 erwähnten Becher im Al. 278, 27 im einzelnen vorzustellen hat, geht aus den Worten des Dichters nicht hervor, welche ich lesen möchte:

---

1) Es werden folgende Arten von Edelsteinen aufgezählt: . . prames e jagunces, | Esmeraudes e calcedoines, | Rubiz, gernetes (Granaten?) e sardoines, | Echarbucles e grisolites, | Diamandes e ametistes, | Topaces e meinte turcheise . . . . | Mut i out grisophes e jaspes 2918 ff.; cf. §§ 29, 37 etc.

2) Godefroy giebt als einzigen Beleg: Od jagunces e od sardines | Forment grandes e entrines, | Od tupazes e od les jaspes: | Itant ciers sunt les haspes. St. Brandan, 684 (Michel); die Bedeutung nennt er nicht. Ich halte es für dtsch. Haspe, Krampe [cf. me. „haspe"; beide Belegstellen sind anglonormannisch!]

Digitized by Google

278, 27: une coupe d'or fin a li rois demandée,
d'œuvre galacienne[1]) fu par tans noelée,
mil livres[2]) i eust, s'ele fust moneée[3]).

Jedenfalls aber kommen hier nicht mehr ausschliesslich Edelsteine in Frage, sondern ist dabei Niello, Schwarzschmelz, irgendwie verwendet worden[4]). — Etwas mehr lernen wir in dieser Beziehung aus einer Andeutung in Th. 7795; dort beschreibt der Verräter Daire le Roux seinem Sohne einen Pokal, den er dem Polynices als Geschenk überbringen soll:

7795: „Ma cope porte o tei d'or fin
„Cele ou a peint el fonz un pin;
„En la cope a set mars et plus,
„Cinc el covercle de desus.

Weiterhin sagt uns der Dichter (7824), der Knauf (des Deckels) sei aus Topas gewesen, und beruft sich zur Bekräftigung seiner Angabe auf Statius (7823), was natürlich nur eine jener in afrz. Epen so häufigen Redefiguren ist, welche kaum jemals wörtlich zu nehmen sind. Den Fichtenbaum hat man sich jedenfalls in Emailtechnik ausgeführt zu denken, wovon wir hervorragende Beispiele noch kennen lernen werden. Diese Annahme wird gestützt durch den analogen Gebrauch von paindre in Flore A 439:

El henap ot paint environ
Troies . . . .,

wo wir es sicher mit Emailmalereien zu thun haben.

57. Es handelt sich dort um den Pokal, der in der Erzählung eine so wichtige Rolle spielt (cf. § 4). Er ist zum Teil in Niello- und Emailtechnik verziert:

437: portraite | Par menue néeleure
445: D'un blanc esmail fu fais (!) l'image
Assise en l'or par artimage,

zum andern Teil — so scheint es — in ziselierter oder getriebener Arbeit:

451: Ens el covercle . . .
Ert entaillié si com . .

---

1) Mich.: d'une galisiene; hat man darin vielleicht das Wort „Gallicena" zu sehen, wie die Britten ursprünglich die Druidinnen, später die Feen nannten? [cf. Maury, Croyances et Légendes etc., p. 27]. Galaciens „aus Galatien" in der Verbindung mit „paile" nicht selten: Elie de Saint Gille (hrsg. v. Foerster) 1667 und 1774, cf. auch Schultz² I 337.

2) Mich.: mervelles.

3) gemünzt (*monetata). T.. — Mich.: monnée.

4) Über die Technik der Nielloarbeiten cf. Viollet-le-duc., Dict. du Mobilier II, 231.

Digitized by Google

Mit diesem Schmuck ist sowohl der Humpen selbst, als auch der Deckel desselben ausgestattet. Zur Darstellung gebracht sind Episoden aus der Trojasage, und zwar wird man sich am Gefäss rund herum laufende Friese vorstellen müssen, welche die fraglichen Scenen enthalten[1]). Auf dem einen Bande sieht man die Bestürmung Trojas durch die Griechen:

439: El henap ot paint environ
Troies et le riche doignon,
Et com li Griu dehors l'assaillent,
Com au mur par grant aïr maillent . . .,

auf dem zweiten den Raub der Helena und die Heerfahrt gegen Troja:

443: Et desoz cou ert painte Helaine,
Comment Paris, ses drus, l'en maine.
.
.
447: Apres i est com ses maris
La siut par mer, d'ire maris;
Et l'ost des Grius, com il nagoient,
Et Agamemnon qu'il menoient[2]).

Am Deckel befindet sich eine Darstellung des Parisurteils:

451: Ens el covercle, par desus,
Ert entaillié si com Venus,
Pallas et Juno ensement
Vinrent oïr le jugement
De Paris . . . . .

In den folgenden Versen schweift der Dichter von der Schilderung des Dargestellten ab zur Erzählung des Vorgangs, einer Erzählung, die nach Form und Inhalt stark an die entsprechende im Eneas erinnert und die Benutzung dieses Romans als Quelle vermuten lässt.

Der als Abschluss des Deckels dienende Knauf besteht aus einem Karfunkel, dessen Leuchtkraft auf eigentümliche Weise illustriert wird:

479: N'est sous ciel si orbes celiers,
S'il i estoit, li boutilliers
Ne péust sens autre clarté
Cler vin connoistre d'ysopé.

---

1) Dementsprechend möchte ich 443 statt: Et deles cou ert painte Helaine — was mit 439 El henap ot paint environ | Troies . . . in Widerspruch steht — lesen: Et desoz cou . . ., oder auch mit der Var.: En l'eur apres fu p. . . .

2) 449: nagoit; 450: quis menoit (?) T.

Digitized by Google

Auf diesem Edelstein sitzt ein mannigfach verzierter Vogel von äusserst lebendiger Auffassung:

483: D'or avoit deseure un oisel,
A trifoire (!) et a néel[1]),
Qui en son pié tenoit la geme;
Plus bel ne vit ne hom ne feme:
C'ert vis celui qui l'esgardoit
Que vis estoit et qu'il voloit.

Der so ausführlich geschilderte Humpen hat nach 489 ff. eine interessante Vorgeschichte: Eneas hat ihn bei seiner Flucht aus Troja mitgenommen und ihn in der Lombardei seiner Freundin Lavine geschenkt; von dort aus ist er in den Besitz der römischen Herrscher gelangt und darin geblieben bis auf Cäsar, dem ein Dieb ihn entwendete. Diesem haben ihn die Kaufleute abgekauft, welche ihn in unserem Roman neben anderen Kostbarkeiten für Blancheflor in Zahlung geben[2]). — Die entsprechende Beschreibung in der Version B des Gedichtes ist bei weitem gedrängter; sie umfasst nur 14 Verse gegen 68 Verse der Version A. Hier zeigt der Pokal neben den üblichen Figuren aus dem Tierreich —

1376: Il n'ot, en terre ne en mer,
Oisel ne poisson qui n'i soit . . . —

von den drei Sujets aus der antiken Sage, die wir oben antrafen, nur den Raub der Helena (1379 ff.). Der Deckel wird, wenn ich recht verstehe, durch einen goldenen Reifen (cercle) vertikal geteilt, der auf je einem Knauf zwei Jünglingsgestalten trägt:

1383: El cercle d'or ot dui[3]) pomeax:
Portraiz i sont dui damoiseax[4])
Qui devisoient par nature
Tote maniere d'escriture. —

Darstellungen aus den antiken Sagenkreisen, wie wir sie noch vielfach finden werden, sind im Mittelalter an Prunkgefässen in der That vorgekommen: Schultz[2] I 380 erwähnt einen Krater mit vielen Scenen aus diesem Stoffgebiet, u. a. auch den hier dargestellten, der nach den Berichten zweier Chronisten im Besitze Ludwigs VIII. war.

---

1) Fehlt eine Silbe; schreibe trifoirie. T.

2) In Konrad Flecks Flore und Blancheflor ist — cf. Schultz[2] I 380 — diese Beschreibung in den Hauptzügen unverändert wiedergegeben; nur wird einzelnes weiter ausgemalt (Tod Hektors und Achilles'), anderes (der goldene Vogel) beiseite gelassen.

3) Lies: deus. T.

4) Lies: i ot deus d. T.

Digitized by Google

58. Dem bretonischen Sagenkreise, und zwar der Tristansage, gehören dagegen die Sujets des reichen figürlichen Schmucks an dem Escoufle 575 ff. geschilderten Pokal an, welchen der Graf Richard von der Normandie dem heiligen Grabe opfert. Von demselben hat zwar Schultz[2] I 380 schon gesprochen, aber gerade dieses Kunstwerk bedarf eingehenderer Behandlung; überdies lag Schultz noch der von Fr. Michel edierte Text und nicht Meyers Ausgabe vor. — Der bildliche Schmuck verteilt sich über das Innere[1]) und das Äussere sowie über den Deckel des Gefässes. Die erste Darstellungsgruppe im Innern des Humpens enthält drei Scenen:

1. wie die Schwalbe dem König Mark Isoldens Haar zuträgt:

579: Dedens estoit portrais rois Mars,
Et s'i estoit conment l'aronde
Li aporta d'Yseut la blonde
Le chevel sor par le fenestre,

2. den Anschlag auf Tristans Leben:

583: Et conment Tristans en dut estre
Ocis en Irlande en sa terre;

3. Tristans Brautfahrt für seinen Oheim:

585: Et la nes en qui l'ala quere
Estoit portrait en cel vaissel.

Die zweite Bildgruppe, rund um den Pokal angeordnet, ist wie v. 588 zeigt (s. u.) in Emailmalerei ausgeführt[2]); sie zeigt einerseits Tristan und Govrenaus, dann Yseut und deren Hund Hudain auf der Jagd:

587: Defors, entor, sor le noiel,
Estoit entailliés a esmaus
Tristans et maistre Govrenaus
Et Yseus et ses chiens Hudains . . .

Auf dem Deckel ist die Überraschung der beiden Liebenden im Walde dargestellt:

593: Sor le corvecle estoit li lis
Conment il jurent en la roche,

1) Figürliche Darstellungen im Innern, besonders auf dem Boden der Trinkgefässe sind ganz üblich; cf. Inventaire du Duc d'Anjou Nr. 522 ff. [in „Notice des émaux, bijoux et objets divers, exposés dans les galeries du Musée du Louvre par M. de Laborde. Paris 1853" 2 vols].

2) Über Emaillierkunst cf. Viollet-le-duc, Dict. du Mobilier III, 207 ff. mit prachtvollen Abbildungen. Emailarbeiten bildet auch ab v. Hefner-Alteneck, Bd. I Taf. 68, II Taf. 76, 80 u. a.

Digitized by Google

Et conment li brans o tout l'osche
Fu trovés entr'aus .II. tos nus,
Et conment Mars les ot véüs, ...
Conment il li mist lés l'oreille
Son gant si bel que ne l'esveille
Que li solaus mal ne li face; . . .

Die bisher zur Darstellung gebrachten Episoden stammen nach L. Sudre, der sich in seiner Abhandlung „Les allusions à la légende de Tristan" (Romania XV) p. 540—542 mit unserer Beschreibung beschäftigt, nicht alle aus derselben Version der Tristansage; vielmehr gehören einzelne Züge — so die Erzählung von der Schwalbe — dem durch Beroul vertretenen Zweige, andere, wie die Überraschung Tristans und Isoldens durch den König, der Version des Thomas an. Schwieriger zu orientieren ist, was wir auf dem Knauf abgebildet finden: Tristan tötet den Zwerg, der offenbar den Lauscher gespielt hat, von Isolde aber bemerkt worden ist:

Sor le pumel estoit li nains
Conment il jut sor les planciés,
Et conment il fu engigniés,
Et conment Yseus l'apercut
Et conment Tristans le deçut
Qui trop sot et d'engien et d'art;
Conment il l'ocist maugré Mart.

Da keine der uns bekannten Überlieferungen eine Episode enthält, die sich mit dem hier Dargestellten völlig deckt, so vermutet Sudre a. a. O. 541 als Vorlage . . „une scène analogue à celle qui termine le fragment que nous possédons de l'œuvre de Béroul et dans laquelle le traître Godoïne est aperçu à la fenêtre par Iseut et tué par Tristan". — Wie dem auch sei, jedenfalls bietet die besprochene Beschreibung, welche Paul Meyer auf S. XXXVII seiner Einleitung mit Recht als eine der gelungensten unter den Beschreibungen kostbarer Pokale in der mittelalterlichen Litteratur bezeichnet, nicht nur für die Litteraturgeschichte sondern auch für die Kultur- und Kunstgeschichte hervorragendes Interesse. Denn zweifellos haben dem Dichter Erzeugnisse der hochentwickelten Goldschmiedekunst seiner Zeit mindestens die Grundzüge für seine Beschreibung geliefert; ja er kann sogar sehr gut ein Trinkgerät mit gleichen oder ganz ähnlichen Darstellungen gesehen haben. Aus etwas späterer Zeit wenigstens lassen sich Gefässe mit Scenen aus der Tristansage historisch nachweisen. Mehrere derartige Gefässe werden z. B. in dem zwischen 1360 und 1368 auf

Digitized by Google

gestellten Inventarverzeichnis des Herzogs von Anjou[1]) aufgezählt; so als Nr. 348 ein Pokal: . . . Et ou fons de la coupe a Tristan et Yseut; Nr. 565 ein zweiter: . . Et dedens la dite coupe a un esmail d'azur, ou quel sont Tristan et Ysieut, et la teste du roy Marc en un arbre . . . Unter Nr. 312 wird ein Salzfass beschrieben: . . . Et siet la dite saliére sur un pié, dont le piller est d'un arbre, ouquel arbre est le roy marc, et dessouz sont yseuz et tristan, tout ouvré de taille très delieement, et devant eulz, ou dit pié, a une pièce de cristal en manière de fontaine, et dedens ycelle fontaine pert la teste du Roy Marc . . . .

59. Im Anschluss an die besprochenen Beschreibungen von Prunkpokalen möchte ich einer dritten zu erwähnen nicht vergessen (auf welche Paul Meyer in seiner Introduction zum Escoufle p. XXXVII aufmerksam macht), obwohl sie der provençalischen Litteratur angehört und überdies vielfach kaum oder gar nicht verständlich ist. Sie findet sich in einem Sirventes Peire Cardenals (Mahn, Gedichte 1245), das nur in einer Hs. (R.) vorliegt. Ich gebe sie hier in ihrem ganzen Umfange wieder, wobei ich zusammengeschriebene Wörter trenne und Interpunktionszeichen setze:

Lo uayssel es d'aur fi;
gergonso[2]) e robi,
— —
safiri e granat
i son encadestat,
que geton tal clardat . . . .
D'un uer iaspe gotat
es faitz lo cobessel,
e desus .I. pomel
d'un carboucle nouel —
anc hom non ui tan bel
ni de tan gran valor —.
Entorn lo cobertor
son las .VII. artz d'amor
e li fin amador:
Piramus e Tibers
. . . . . .[3])
e dels autres ben .X.,
et ay mens en apris:

1) Laborde, l. c. t. II.
2) Lies: gergonsas = afrz. jargonses.
3) Hs.: felises plariers (?).

Digitized by Google

Blanceflor e Floris
e Tristan . . .[1])
amet Yseutz la blonda[2]).
Entorn la reuironda
a mes la mar preonda
. . . . . .[3])
e l'ost d'Archimalec.
Capodofi[4]) e Grec
lo feron a Malbec (?)
otra part Ermenia,
e· l souda de Turquia
trames lo l'autre dia
say als Francs per prezen.
Segon mon escien
ual .m. quintals d'argen,
o·y soy del tot falhitz . . . . . .

Diese Verse sind besonders interessant wegen der Zusammenstellung berühmter Liebespaare, die wir darin finden, und von denen je eins der antiken Litteratur, den orientalischen Abenteuerromanen und der französischen Artusepik entnommen ist; die volkstümliche erzählende Litteratur der Franzosen bleibt unvertreten, wenn nicht etwa die mir unverständlich gebliebenen Namen darauf hinweisen (S. 559 Anm. 2). Ob wir es hier übrigens auch mit einem Pokal zu thun haben, oder ob etwa an eines der prächtigen Trinkschiffe zu denken ist, geht aus den Worten des Dichters nicht klar hervor; es ist immer nur von einem „uayssel" die Rede[5]). — Solche Trinkschiffe werden zwar bei afrz. Dichtern nicht selten erwähnt (cf. die Citate bei Schultz[2] I 381, 2); aber eine Beschreibung eines derselben kenne ich in afrz. Epen nicht. Dass man dennoch auf diesem Gebiete der Kleinkunst wenigstens im 14. Jahrh. ganz Grossartiges zu leisten vermochte, geht aus den Schilderungen hervor, die das schon wiederholt erwähnte Inventar-

1) Hs.: care noiris: Mahns Vorschlag „canc non uis" ist unannehmbar; vielleicht „c'anc non ris, | c'amet . . [T.] oder „c'a mon uis | amet . . ."

2) Hs.: e amet; eine Silbe zu viel. Entweder c'amet . . . oder amet; s. Anmerk. 1.

3) Hs.: el sont de maribonda (?).

4) Ich vermute dahinter „Kappadocier". Vielleicht ist das f aus einem p verlesen und hat man zu schreiben: Capodosi . . .

5) Vielleicht ist es beides nicht, sondern — da von einer Salbe gesprochen wird, die man in dem „uayssel" bereitet — ein Mischgefäss.

Digitized by Google

verzeichnis des Herzogs von Anjou von mehreren dieser Prunkstücke entwirft (Nr. 283—294).

60. Die zuletzt besprochenen Trinkgeräte dienen nicht nur als Gebrauchsgegenstände, sondern eher vielleicht noch als reine Luxusstücke zum Schmucke fürstlicher Tafeln. Daher kann man mit ihnen ein anderes plastisch verziertes Prunkstück zusammenstellen: ich meine das in Er. 6872 ff. geschilderte Scepter. Wir lernen hier eine neue Art der plastischen Technik kennen, die Steinschneidekunst. Das Scepter besteht ganz aus tadellosem Smaragd und ist mit den eingeschnittenen Darstellungen von Fischen, wilden Tieren, Vögeln und Menschen verziert:

6877: an tot le monde n'a maniere
De peisson ne de beste fiere
Ne d'ome ne d'oisel volage,
Que chascuns lonc sa propre image
N'i fust ovrez et antailliez . . .

Ein solcher Herrscherstab scheint auch gemeint zu sein mit dem „vergel" im Ch. Cygne 6869; er ist an den beiden Seiten mit Niello geschmückt; überdies ist am einen Ende ein junger Löwe eingraviert:

6869: L'emperere tenoit en sa main .l. vergel,
A chascun cor avoit d'or fin .I. bel noiel;
En l'un ot entaillié .I. moult bel lioncel.

Besonders merkwürdig erscheint eine in Jer. 5971 ff. beschriebene, ebenfalls hierher gehörige „verge"; sie ist vierkantig (quarrée), aus arabischem Gold hergestellt und mit Edelsteinen reich besetzt; im Innern ist sie hohl, und die Wandungen sind hier und da in einem bestimmten Muster durchbrochen:

5974: De lex en lex estoit portaillie et troée.

Infolge dieser Öffnungen dient der Stab gleichzeitig als eine Art von Musikinstrument:

5975: Quant li vens s'i feroit, por chascune boffée,
Ainc ne fu chans, ne note, ne vois, n'i soit cantée,
Ne nule meloudie, qui n'i soit orgenée.

61. Wir streifen hier das Gebiet der Schmucksachen; eine Zusammenstellung der ausserordentlich zahlreichen Stellen, an denen davon die Rede ist, kann um so weniger versucht werden, als nur selten von dekorativer Ausgestaltung der Spangen, Reifen, Armbänder und dgl. gesprochen wird. Doch finden sich immerhin einige Zeugnisse für Blumenornamente, z. B.:

Digitized by Google

Erec 1659: Un cercelet ovré a flors
De maintes diverses colors[1]).

In spätérer Zeit werden auch andere Muster erwähnt; eine goldene, zum Ärmelverschluss dienende Spange im Escoufle zeigt als Verzierung zwei Leoparden:

1144: Près del poing li ferme .I. afiche,
Massice d'or, a .II. lupars;

und was die Stelle in G. Dole anbetrifft:

5353: Tant rubiz de plusors façons
L'un a oiseax, l'autre a poissons . . .,

welche der Herausgeber (Glossar unter rubiz) als verderbt ansieht, so ist es doch denkbar, dass hier von Rubinen gesprochen werden soll, in die Vögel und Fische eingeschnitten seien, und die man sich ja etwa als Knöpfe der Gewandungen vorstellen kann, von denen vorher die Rede gewesen ist[2]). — Von der Verwendung edler Steine als Besatz von Gewändern, Mänteln etc. und ihrer Anordnung in bestimmten Mustern giebt uns zwar kein Epos, aber Robert de Clary ein Beispiel, der den Krönungsmantel Balduins von Flandern beschreibt; R. Clary cap. 96: „Apres se li affula on par deseure un moult rike mantel qui tous estoit carkies de rikes pierres precieuses; et li aigle qui par dehors erent, estoient fait de pierres precieuses et resplendissoient si que che sanloit que li mantiaus fust alumes".

62. Zu den Gegenständen des täglichen Gebrauches ist im Mittelalter naturgemäss auch die Ausrüstung von Ritter und Pferd zu rechnen; von den einzelnen Dingen, die dazu gehören, sind mit plastischen Verzierungen hauptsächlich Helm, Schwert und Sattelbogen versehen. Am Helme bilden neben Edelsteinen die landläufige Verzierung stilisierte Blumen; wir müssen sie uns irgendwie erhaben, vielleicht in der ältesten Zeit einfach aufgelötet denken, da — wie jedem, der einige alte Texte gelesen hat, bekannt ist — die Dichter häufig sagen, durch die Schwerthiebe seien „les flors" vom Helme heruntergeschlagen worden[3]). Darüber hinausgehende plastische Verzierungen werden angedeutet:

Eracle 5437: Maint hiaume a or bien entaillié,

---

1) Dolopathos 3903 ff.: En son chief ot .I. cercle d'or, | Pierres precieuses et chierres, | A flors de diverses manières.

2) Dass man die Edelsteine so zu behandeln verstand, beweist das im Erec erwähnte Scepter. § 60.

3) Rol. 1955. Al. 165,10; 366,12. Tr. 14431. (Er. 3816 pierres!). Perc. 43313.

Digitized by Google

zuweilen auch beschrieben. Ich kenne drei Stellen. Die älteste, Al. 359, 29, sagt vom Helme des Indierkönigs Porus, auf dem Reifen seien die 12 Monate „gemalt", d. h. jedenfalls in Emailtechnik dargestellt:

el ciercle de son elme sunt paint li .XII. mois;

in der zweiten, die Flore B 664 ff. steht, zeigt das Nasenblech eine Jungfrau und einen Jüngling, die einander küssen:

667: Deus ymaiges ot el nasal,
Une pucele et un vassal;
Floire le vit, molt l'ot plus chier:
Senblant faisoient de baisier.

Und die dritte Beschreibung, die Jer. 8250 steht, spricht von einem Helm, der ausser den eingravierten Namen der Heidengötter ein Reliefbild Mohameds aufweist.

8250: A .XXX. las d'or fin fu ses elmes fermés:
Mahomes Gomelins fu par dessus mollés,
Et li non d'Apollin escris et devisés,
Tervagans et Jupins et Mahons li ains nés . . .

Ob figürliche Darstellungen an Helmen in Wirklichkeit überhaupt vorkamen, bleibt fraglich. Wenigstens beweist die Angabe, welche Schultz[2] I 226, Anmerk. 4 nach F. Lichtenstein macht, an einem im South Kensington Museum befindlichen Helm aus dem 14. Jahrh. sei eine Badescene dargestellt, nichts für diese Annahme. Die betreffende Scene befindet sich nämlich nicht an einem Helm, sondern an einem elfenbeinernen Schmuckkästchen[1]).

63. Zur Verzierung des Schwertes dienen Ciselierungen, die teils auf der Klinge, teils auf dem Knauf angebracht sind; Ausdrücke wie brant letré, espée letrée etc.[2]) zeigen, dass Buchstaben oder Wörter darauf eingraviert werden. In Flore B 673 ff. geben die letres auf dem Schwertknauf an

que il a reliques el pont;

in Perc. 4314 f. ist auf der Klinge der Ursprungsort verzeichnet, und Ch. cygne 4973 erfahren wir durch die Inschrift, dort escriture genannt, den Namen des Schmieds[3]). — Kunstreichere Arbeit werden wir

1) Ancient and mediaeval ivories in the South Kensington Museum, London 1872, p. 64 and 65. Der Irrtum beruht vermutlich auf einer Verwechselung zwischen „casket" Kästchen — wie der Gegenstand an der zitierten Stelle genannt wird — und „cask" Helm.

2) Al. 181, 34; ib. 41, 21. Charr. 7045 ff. Ipom. 4754, 6052. Aiol. 1324. Aym. Narb. 4208.

3) Cf. Wilh. Malmesbur. G. Reg. Angl. lib. II cap. 135: . . ensem Constantini magni, in quo litteris aureis nomen antiqui possessoris legebatur . . . — Auch Lanzen sind zuweilen so ausgestattet: portent cinq lances letrées. Part. 7771.

Digitized by Google

uns an dem Schwerte vorstellen, das wegen seiner interessanten Geschichte (Herkules — Jason — Adrastes — Tydeus — Rion, König von Dänemark, — Arthur) von Constans, t. II, 337 der Thebenausgabe, vorher von Paulin Paris, Les Romans de la Table Ronde II, 192 erwähnt worden ist; und zwar berechtigen zu unserer Annahme die Verse:

Th. 1561: Galanz li fèvre le forja
Et danz Volcans la tresgeta.

Näheres über die Art der Verzierungen erfahren wir nicht[1]). — Mit vergoldeten Schnitzereien und Nielloarbeit ist nach En. 4507 ff. eine Schwertscheide versehen, die aus dem „Zahn eines Fisches" hergestellt ist:

4507: A l'espee ot fuerre molt bon,
Ki fu de la dent d'un peisson,
a or batu et tot floré
et entaillié et neelé.

Das Material kann Walrosszahn sein, der damals in der That künstlerisch bearbeitet wurde. So bildet v. Hefner-Alteneck II Taf. 84 zwei aus dem 12. Jahrh. stammende hübsche Schachfiguren aus diesem Stoff ab.

64. Besonders gern hat man Sattel und Sattelbogen, die meist aus Elfenbein sind[2]), durch Schnitzarbeit belebt. Von solchem Schmuck spricht z. B.:

Al. 168, 9: . . . la sele qui bele et rice fu,
quar li arçon en sunt trestout à or batu.

Und im Ipom. 7983 lesen wir:

Li arçun entaille d'yvoire
E neelez a or trifoire (?).

Wie prächtig solche Schnitzereien sein konnten, zeigt eine Stelle im Erec 5337 ff.; dort ist auf einem Sattelbogen des Eneas Ankunft in Carthago, sein und Didos Liebesleben, sein Treubruch, Didos Selbstmord und die Eroberung von Laurente und Lombardie dargestellt, und zwar in der damals so ausgebildeten Technik der Elfenbeinschnitzerei mit Vergoldung:

---

1) Irgendwie sind auch die häufig goldenen Sporen plastisch verziert (entaillié) bez. mit Emails oder Niello geschmückt (z. B. Th. 3315); das Gleiche gilt von den Steigbügeln: ovré a néel Flore A 983.

2) Al. 271, 7. Th. 3837. Dagegen: seles d'argent mier Rol. 91. sele d'or. Charr. 1652, doch steckt dahinter wohl nur Versilberung oder Vergoldung. Al. 142, 3: . . . les arcons . . . avec la doreure . . . Cf. Schultz[2] I 492.

Digitized by Google

5347: Sotis fu l'uevre et bien tailliee
Tote a fin or aparelliee[1]).

Dass ein derartiger Prunkgegenstand gerade nichts Alltägliches war, zeigt die Angabe, der Schnitzer habe über sieben Jahre ausschliesslich für dieses eine Werk gebraucht; dass dergleichen aber sehr wohl existierte, wissen wir ganz genau; so bildet Schultz[2] I 490 einen über und über mit Schnitzereien verzierten Elfenbeinsattel ab, der sich auf dem Nationalmuseum zu Pest befindet[2]).

65. Niemals aber hat es im Mittelalter etwas gegeben wie den in Th. 4713—4774 ausführlich beschriebenen Streitwagen des Amphiaras, der wegen der daran angebrachten Reliefs in diesen Zusammenhang gehört; diese Reliefs sind eins der wenigen von afrz. Dichtern beschriebenen Werke dekorativer Plastik, welche in der Welt der Wirklichkeit kein Vorbild oder Gegenstück haben. Schon die Einführung eines Streitwagens an sich zeigt, dass hier die sonst allgemein beobachtete Anpassung auch antiker Stoffe an mittelalterliche Lebensverhältnisse eine Ausnahme erleidet. Der Dichter ist offenbar ein Gelehrter, der von altgriechischer Kriegsführung wenigstens einige Kenntnis besitzt. Er ist aber auch nicht unbekannt mit philosophischen Lehren und mit der antiken Mythologie. Aus diesen beiden Gebieten, die doch im Mittelalter nichts weniger als populär und für die volkstümliche Kunst der Zeit sicherlich völlig terra incognita waren, sind z. T. die eingehend geschilderten Darstellungen gewählt, mit denen der Wagen geschmückt ist. Und zwar verteilen sich die Reliefs über zwei Seitenwände (pans 4731 und 4771) und eine Rückwand (a pieres . . | Fu faiz deriére li frontaus 4750), die aus Gold sind, während die Deichseln aus Elfenbein und die Räder aus „Crisopace" bestehen:

4771: Car li pan sont d'or fin trifuére,
Et li timon de blanc ivuére;
Les roes sont de crisopace,
Color ont de fou qui embrase.

Die erste Seitenwand enthält eine Darstellung des Weltsystems mit seinen neun Sphären. Der Dichter sagt von Vulcan, der den Wagen hergestellt hat:

---

1) Die entsprechende Beschreibung im deutschen Erec, welche Schultz[2] I 490. 491 zitiert, erweitert beträchtlich; sie fügt Darstellungen aus dem Kampf um Troja hinzu und schmückt auch Steigbügel (Drachen), Satteldecke (vier Elemente) und Sattelkissen (Tod des Pyramus und der Thisbe) entsprechend aus.

2) Mit figürlichem, jedenfalls auch geschnitztem Zierrat ist ein Bogen versehen in Rose 923: Dames i ot de tous sens pointes, | Et valés envoisiés et cointes.

Digitized by Google

4718: I mist la lune et le soleil,
Et tresgèta le firmament
Par art et par enchantement.
Nuef espères par ordre i fist:
En la maior les signes mist;
Es autres set, que sont menors,
Fist les planètes et les cors;
La nuefme assist en mé le monde:
Ço est la terre et mer parfonde.
En terre peinst[1]) homes et bestes,
En mer peissons, venz et tempestes. —

An der zweiten Seitenwand des Wagens sehen wir — und dies ist womöglich noch interessanter — den Kampf der Giganten gegen die Götter:

4731: Li jaiant sont en l'autre pan
Tuit plain d'orgueil et de boban:
Les deus vuelent desheriter
Et par force del ciel geter.
A poier sus ont fait eschale,
Onc hon qui vive ne vit tale,
Car un pué ont sur autre mis,
Plus de set en i ont assis;
Et puéent sus por les deus prendre,
Se d'eus ne se pueent defendre.
Jupiter est de l'autre part,
Une foildre tient et un dart;
Mars et Pallas sont en après:
Cil dui sostiénent tot le fais;
Tuit li autre qui el ciel regnent
Isnèlement lor armes prenent:
Cel d'eus n'i a qui quierge essone,
Tuit se combatent par le trone.

Die Hs. S des Romans bringt eine noch eingehendere Schilderung; der Interpolator vergisst schliesslich ganz und gar, dass er von bildlichen Darstellungen der betreffenden Ereignisse angefangen hat zu

1) Man beachte, dass hier peindre in demselben Sinne wie 4719 tresgeter gebraucht ist. Oder soll man sich diese Teile der Verzierungen malerisch, etwa in Emailtechnik, ausgeführt denken? Ganz ähnlich wird, nachdem 4751 gesagt war, die 7 Künste seien „enlevees" gewesen, 4752 erklärt: Gramaire i est peinte und 4757: Peint i est Diatessaron . . . . .

Digitized by Google

sprechen; er verfällt — wie der Dichter von Flore A bei der Schilderung des am Humpen dargestellten Parisurteils (§ 57) — in eine rein epische Erzählung der Begebenheiten, der es sogar an dramatischen Momenten nicht fehlt: So eng verschmilzt die Vorstellung von dem Kunstwerk mit der Vorstellung von den Geschehnissen, die es darstellt, in der Phantasie des Interpolators, dass er sogar den Apollo redend einführt. Die Stelle folgt auf Orig. 4748 und steht Th. t. II p. 14 u. 15 (Cf. auch Th. t. II p. XXXVII note 1). — Die an der Rückwand des Wagens angebrachte Gruppe fällt aus dem Rahmen dieser antik angehauchten Darstellungen ganz heraus. Sie besteht aus den in mittelalterlicher Kunst ziemlich häufig begegnenden, meist recht trockenen allegorischen Darstellungen der sieben Künste und ist — wie ausdrücklich gesagt wird — in getriebener Arbeit ausgeführt:

4751: Et enlevees les set arz.

Von diesen sieben Künsten werden zuerst die des Triviums, die Grammatik „o ses parz", die Dialektik „o argumenz" und endlich die Rhetorik „o jugemenz" aufgezählt. In welcher Weise man sich die Attribute dieser drei Elementarwissenschaften hier zu denken hat, weiss ich nicht. Leichter zu erkennen würden die das Quadrivium darstellenden Gestalten sein, die Arithmetik an der Rechenmaschine (abaque) [1]), die Musik an gewissen Instrumenten und Notengruppen:

4757: Peint i est Diatessaron,
Diapenté, Diapason,

die Geometrie an der Messrute und die Astronomie an dem Astrolabium (4759). Dieser ganze doch schon so reiche Schmuck kommt dem Verfasser noch nicht hinreichend interessant vor; flugs erfindet er nach bekannten Vorbildern — man denke an die musizierenden Kinder in dem Kaiserpalast der Karlsreise (§ 24) — zwei „images", von denen die eine das Horn, die andere die Flöte bläst:

4765: Une image i ot tresgetee
Que vait cornant a la menee;
Une autre, que toz tens frestèle
Plus cler que rote ne vièle. —

Man sieht, wie diese Beschreibung vom Dichter aus lauter Einzelzügen zusammengeflickt ist. Die Idee, einen solchen Streitwagen zu schildern — von dem ich bei Statius nichts habe finden können — mag ihm im Hinblick auf ähnliche Stellen wie die bei Julius Valerius lib. III, cap. 22 gekommen sein. Dort werden unter den künstlerischen Dar-

1) Aus abaca statt abacus, das das häufigere „abac" ergeben hat; Godefroy zitiert im Compl. unsere Stelle.

Digitized by Google

stellungen, die sich im Palast der Candace befinden, „tum e marmore vario, tum e metallo“ Sichelwagen aus Porphyr mit Tieren (animantibus) und Wagenlenkern erwähnt[1]), die wir uns wohl in Reliefs an den Wänden dargestellt denken müssen, und deren lebendige Auffassung besonders gerühmt wird. Einige Kenntnis von der Sphärenlehre — die übrigens hier bei weitem nicht mit derselben Klarheit zum Ausdruck kommt, wie etwa später bei Dante — ist bei einem Gelehrten nicht weiter verwunderlich, wie ihn ja denn auch Ovid wahrscheinlich mit der Sage vom Gigantenkampf bekannt gemacht hat (cf. Ovid Met. I 152 ff.). Mit diesen antiken Elementen vereinigt er dann die Vorliebe seiner Zeit für die Personifikation der Wissenschaften und besonders für mechanische Spielzeuge und konstruiert so ein Gesammtbild, das aus zu heterogenen Zügen besteht, um als einheitliches Kunstwerk denkbar zu sein, des Eindrucks auf sein Publikum aber sicher nicht verfehlt hat.

66. „Au char d'Amphiaras, il convient de comparer le char du roi Fion, dans le Roman de Troie“, sagt Constans in seiner Anmerkung zu v. 4713 des Thebenromans (t. II p. 341). Nimmt man die Vergleichung vor, so bemerkt man, dass die ganze Übereinstimmung einzig und allein in dem Zweck des Wagens besteht; denn in der That ist auch der von Benoit in Tr. 7857 ff. geschilderte durchaus als Streitwagen im antiken Sinne gedacht; im übrigen aber weichen die Vehikel ausserordentlich von einander ab. Schon das Material ist zum Teil ein anderes:

7861: Les roes furent d'ebenus,
D'or fin barrées pardesus,
D'ivoire estoient li limon
Et li aisol et li pesson . . . .
7870: Li estres fu de cuir boliz
D'olifanz toz peinz à verniz[2]).

---

1) Einige Quadrigen sind besonders interessant: Ast alii currus quadrigae elephantos junctos habebant, eosque ebeno, cui concolor bestia veri facilius imaginem retinebat: sed subter erant impressa pedibus elephantorum captivorum corpora succumbentium, aut innexa proboscidibus suspensaque.

2) Die Konstruktion des Satzes ist mir nicht ganz klar; man sollte meinen, cuir d'olifanz boli gehöre zusammen, wie in den von Godefroy im Complément unter bouilli zitierten Stellen: Cuir boulit, que merveilles estoit a regarder (Froiss.), Ung coffre de cuir boully (Text v. 1460), oder wie in dem weit älteren: Elme de cuir boli li font dessus lachier Godefr. de Bouillon 4810. Aber das durch den Reim gesicherte boliz steht dem entgegen. Darf man vielleicht für cuir den Plur. cuirs einführen, wodurch dann gleich auch die sonst einigermassen unklare Beziehung des toz peinz aufs Beste gesichert wäre?

Digitized by Google

Von plastischer Ausstattung ist ganz im Gegensatz zu dem Wagen des Amphiaras, bei dem gerade hierin die Hauptbedeutung liegt, nur ganz flüchtig die Rede: Die elfenbeinernen Deichseln sind ebenso wie die Radachsen und Speichen mit Schnitzwerk verziert:

7865: Ovré si tres menuement,
Et deboissié si soltilment,
Trop par en ert riche l'entaille.

Das ist alles, denn die reichliche Ausstattung mit Gold und Edelsteinen (v. 7871 ff.) versteht sich beinahe von selbst. Dennoch sind diese verhältnismässig knappen Angaben nicht ohne Bedeutung für die eingehende Beschreibung im Thebenroman. Da nach G. Paris' Tabelle Tr. — wenn auch nur wenig — älter ist als Th., so ist es wenigstens denkbar, dass der Dichter des letzteren die Anregung zu der Einführung eines Streitwagens durch die Verse Benoits erhalten hat und dass eher dieser als jener auf lat. Vorbilder der in § 65 zitierten Art zurückzuführen ist. Die beiden Beschreibungen könnten sich also verhalten wie die Skizze zum ausgeführten Gemälde.

67. Hiermit kann der in der Karls R. 283 ff. erwähnte Pflug des „Königs" Hugo von Konstantinopel zusammengestellt werden.

Les conjugles en sont a or fin reluisant,
Li aissels et les roes et li coltres aranz.

Der König, der den Pflug selbst führt, sitzt auf einem von zwei Maulesseln getragenen goldenen Sessel (288) und zwar auf einem prächtigen Kissen:

290: la plume est d'oriol, la teie escharimant,

einen mit Silber niellierten Schemel zu seinen Füssen (291). Über dem Sitze erhebt sich ein auf vier rein goldenen Säulen ruhender Thronhimmel:

293: Quatre estaches d'or mier entorn lui en estant;
Desus i at jetet un bon paille grizain.

B. Rundfiguren.

68. Selbständige Werke der Bildhauerkunst werden in unseren Epen nicht selten erwähnt, aber nur ausnahmsweise eingehend beschrieben. Es ist dabei wieder die Thatsache festzustellen, dass Beziehungen auf die christlich-kirchliche Skulptur der Zeit fast eben so selten begegnen, wie wir dies bei der Architektur beobachtet und zu erklären versucht haben (§ 31). Überhaupt weisen die Ritter- und Abenteuerromane des 12. Jahrh. verschwindend wenig Beeinflussung

Digitized by Google

durch die gerade zu ihrer Zeit auf dem Gebiet monumentaler Plastik deutlich fühlbaren Strömungen auf; und die antiken oder auf orientalischem Boden spielenden Epen, die auch hier die reichste Ausbeute gewähren, schöpfen meist wieder aus fremden Quellen. Während also die Beschreibungen kunstgewerblicher, plastisch verzierter Gegenstände vielfach ein zutreffendes Bild von dem Stande dieses Kunstzweiges auf französischem Boden entrollten, ist dies bei den im Folgenden zu behandelnden Schilderungen nur ganz vereinzelt der Fall, da nämlich, wo die realistisch gefärbten Romane der Spätzeit in Betracht kommen. —

69. Bevor wir uns nach dem Bestand an eigentlichen Statuen umsehen, mögen noch zwei Brunnenfiguren erwähnt werden, die auf der Grenze zwischen selbständigen Bildwerken und dekorativer Plastik stehen. Beide begegnen im Al.; bei der ersten (Al. 349, 19 ff.) haben wir es mit einem Löwen zu thun. Sehen wir von der sicher verderbten Stelle ab, an der von Drachen die Rede ist, die den Löwen und die Quelle bez. den Brunnen bewachen, so bleibt doch auch in den Versen, welche von der Figur selbst handeln, manches unklar. Nur so viel kann man mit Sicherheit daraus entnehmen, dass der Löwe aus lauterem poliertem Golde besteht (349, 20) und dass er im Innern eine Leitung enthält, die im Maule mündet und mittelst deren er Wasser speit.

349, 28: En icel lion d'or qui iert d'antiquité,
dedens i ot conduit sajement seelé,
ensi com l'orent fait encanteor prové[1]),
dont li degout[2]) des arbres dont je vus ai conté[3]),
descendent del conduit al lion d'or formé
qui ert en la fontaine, de si grant riceté,
et hors par mi le bouce li iscoit à plenté,
si que fu par estude sagement conpassé.

Eben so wenig wie für die Fabel vom Jungbrunnen — denn dies ist die Quelle, um die es sich hier handelt — lässt sich ein bestimmtes Modell für die orientalische Fabel vom Jungfrauenwald nachweisen, in dem die zweite „Brunnenfigur" sich findet (P. Meyer II 184 bez. 182).

---

1) Mich.: trouvé.

2) Mich.: regot; Var.: degous.

3) welche umherstanden, um Wohlgeruch zu verbreiten, und die Eigenschaft hatten, Frauen die verlorene Jungfrauschaft wieder zu geben. P. Meyer, Al. le Gr. II 185.

Digitized by Google

Sie ist auch aus Gold, ruht aber auf zwei Füssen aus Krystall. Ich zitiere die Stelle nach Bartsch Chr.[6] 189, 19 ff.:

ens en mi liu del pré ot une fontainele . . . .
22: de fin or tresjeté i ot une ymagele,
sor deus piés de crestal, qui ne ciet ne cancele,
qui reçoit le conduit qui vient par la ruële.

70. Mit Ausnahme dieser vorangestellten lassen sich die Statuen in unseren Epen in zwei Gruppen teilen. Die erste Gruppe, weniger an Bedeutung als an Zahl bei weitem die umfangreichere, umfasst die dem Kultus dienenden, die zweite Portraitfiguren und dergl. In den Romanen aus dem antiken Sagenkreise ist die häufige Erwähnung von Götterstatuen kaum auffällig. Die Dichter haben eben mit den Namen der Götter auch die Angaben über ihre Bildsäulen aus ihren Vorlagen übernommen. Aber im Grunde ihres Herzens empfinden sie eine tüchtige Dosis von Verachtung gegen die Götzenbilder ebenso wie gegen die Götzen selbst. In dieser Hinsicht ist besonders interessant eine Stelle, die sich in den Hss. A und P von Th. findet (t. II p. 107). Dort giebt der Bearbeiter eine kurze Charakteristik des Heidentums in seinen verschiedenen Erscheinungsformen: die einen beteten den Tervagan an, andere den Mahom und den Apolan, noch andere die Sonne und die Sternbilder und endlich einige auch die Bilder:

Li un fisent ymages d'or
Qu'il pendoient en leur tresor,
L'un de keuvre, d'estain, d'argent,
Celes de fust la povre gent[1]).

Darauf folgt eine sehr energische Verurteilung des Heidentums: die Götter seien „li vif diable" gewesen. — Wie die Verfasser der „antiken" Epen aus ihren Vorlagen geschöpft haben, mögen ein paar Beispiele zeigen. Es wird Al. 72, 2 von einem Standbild des Neptalamon (für Nectanabus) gesprochen nach Jul. Valer. I, 34; die Standbilder des Liber und Herkules an den „bornes d'Hercules", von denen der Roman 317, 6 ff. spricht, sind herübergenommen aus Jul. Valer. III, 27; und zwar haben — setzt der Al. hinzu — Liber und Herkules (die im Roman Libés und Arcus heissen) ihre beiden Statuen selbst aus Gold (316, 27) in Lebensgrösse geformt. Auch die goldene Bildsäule auf dem Altar Jupiters, welche den 12 Pairs auf ihre Frage Auskunft darüber giebt, wo der König begraben werden solle, ist begründet in

1) Über den Ursprung des Bilderdienstes durch Ninus, der zuerst einem Bilde seines Vaters Bellus göttliche Ehren erwies, belehrt eine lange Auseinandersetzung in Dol. 12394 ff.

Digitized by Google

alter Überlieferung (Al. 544, 25 ff.). Von einer solchen redenden Statue fabelte auch die Chanson de geste von Doon de Nanteuil, von der einige wenige Bruchstücke erhalten und von P. Meyer Romania XIII, 1 ff. publiziert sind. Sie erklärt seltsamerweise Aristoteles für den Verfertiger der Bildsäule Rom. p. 16:

Onques par Aristote qui sot d'enchantement,
Qui fit l'omme d'airain parler si hautement
De nonante langaige[s] par ung tuel d'argent ...

All dies geht vielleicht zurück auf im Volke umlaufende Sagen, die auf den bekannten Erzbischof Gerbert von Rheims, den Lehrer Ottos III. und späteren Papst Sylvester II., bezogen wurden, und von denen auch Wilhelm von Malmesbury G. Reg. Angl. lib. II cap. 172 Notiz nimmt. Danach habe Gerbert das Haupt einer Statue besessen, das auf seine Fragen mit „Ja" oder „Nein" geantwortet habe[1]).

71. Auf die Götterbilder schwört man, wie sonst auf den Reliquienschrein[2]), die Bedingungen des Zweikampfes inne zu halten, En. 9305 ff. Ähnlich lässt Medea den Jason bei einem Bilde Jupiters, das sie in ihrem Schlafgemach hat, schwören, ihr Treue zu bewahren, ehe sie sich ihm hingiebt Tr. 1608 ff. — Mit ihren Bildern sind in diesen Epen aus dem antiken Sagenkreise hauptsächlich vertreten Jupiter, dem König Prianz in dem Saal von Ilium auf einem Altar eine prächtige Statue errichtet hat (Tr. 3111 ff.) und zwar:

3115: Del meillor or qu'il onques ot;

Apollo, in dessen Tempel Ödipus die „image" nach seiner Herkunft fragt (Th. t. II p. 115) und endlich Mars und Venus von deren goldenen mit Email und Edelsteinen besetzten Bildsäulen — die sich in einem der oben erwähnten Tempel befinden (§ 32) — die Hss. B und C folgende Beschreibung geben:

Th. t. II p. 80 v. 297: Les ymages Mars et Venus
Sor .I. timbure de benus
Sont tresgitees de fin or;
Li esmaill valent .I. tresor
Et les pieres qui sont assises,
Tout environ es lites mises.

---

1) G. Reg. Angl. II, 172: Haec Aquitanici verba ideo inserui, ne cui mirum videatur quod de Gerberto fama dispersit: fudisse sibi statuæ caput, certa inspectione syderum, cum videlicet omnes planetae exordia currus sui meditarentur, quod non nisi interrogatum loqueretur, sed verum affirmative vel negative pronunciaret etc.

2) Z. B. Godefr. de Bouillon 1890.

Digitized by Google

Einer Statue der Pallas wird in ganz besonders merkwürdiger Weise gedacht; nach der Erzählung des Eneas vom Falle Trojas habe ein Bild der Göttin in voller Bewaffnung auf dem trojanischen Pferde gesessen:

En. 1105: Por ce fist cest cheval drecier (sc. Agamemnon)
et si deveit apareillier,
que Pallas i fust tresgetée
et desus seïst tote armee
de lance, d'espee et d'escu . . .

Woher der Dichter diese ganz sonderbare Anschauung von dem trojanischen Pferde als einer Art von Reiterstandbild der Göttin Pallas geschöpft hat, ist mir unbekannt. Denn dass ihn die blosse Thatsache, dass der Name der Pallas neben dem des trojanischen Pferdes in der betr. Stelle seiner Vorlage genannt war —

Aen. II, 15: instar montis ecum divina Palladis arte | aedificant —

zu seiner seltsamen Phantasie angeregt habe, ist doch kaum denkbar. — Benoit, der in Tr. 25793 ff. desselben Pferdes natürlich auch gedenkt, hat sich diese Erfindung (?) des Eneasdichters nicht angeeignet. Er giebt eine ziemlich breite Schilderung des Baues, ohne von der nach Homer überlieferten Form abzuweichen.

72. Mit Unrecht haben die Chansons de geste die Götterbilder, welche in den im Altertum spielenden Epen durchaus am Platze waren, den muhamedanischen Sarrazenen aufgehalst, denen ja der Koran jeden Bilderdienst streng verbot. Die verschiedenen Arten von „Heiden" auseinander zu halten, war das Mittelalter im allgemeinen überhaupt nicht im Stande, und wie es zuweilen die antiken Völker geradezu „Sarrazin" oder „Turc" nannte[1]), so übertrug es umgekehrt das, was irgend welche dunkle Überlieferung von den „Heiden" der Vorzeit berichtete, ohne Skrupel auf die „Heiden" der eigenen Zeit. Darauf deutet auch schon hin, dass den imaginären Götzenbildern der Muhamedaner vom volkstümlichen Epos oft die Namen römischer Götter, so besonders Apollo, beigelegt werden[2]). Natürlich kommen daneben besonders häufig Darstellungen Muhameds vor; dem Muhamedbilde huldigen die Sarrazenen, bevor sie sich zur Verfolgung Rolands aufmachen (Rol. 853); nach ihrer Niederlage dagegen werfen sie es in einen Graben:

2591: E porc e chien le mordent e defulent[3]).

1) Al. 115, 26; 116, 23; 119, 8; 243, 26.

2) Apolin: Rol. 2580, 3268 etc. (Blanc. 2772). Mort Aym. 1927. (Sogar Pilate wird als Gott der Sarrazenen genannt. Mort Aym. 2581.)

3) Hier ist auf die Statue ein Teil dessen übertragen, was man sonst von Muhamed selbst erzählt, nämlich, dass der Prophet, trunken aus einem Wirts-

Digitized by Google

Dem Apolinbilde, das in einem Gewölbe aufgestellt ist (2580), nehmen sie bei derselben Gelegenheit Scepter und Krone, hängen es an eine Säule und schlagen es mit grossen Stöcken (2585 ff.), während der dritte Götze, Tervagan, milder wegkommt und nur seinen Karfunkel verliert[1]) (2589). — Ähnlich lässt in Mort. Aym. 935 der Emir Corsolz seinen Unmut an dem Bilde Mahomets aus. Er schlägt die Statue, die auf einem Unterbau (estaje; oder estache, Pfeiler?) steht, mit einem Stock ins Gesicht, so dass sie von dem Piedestal herabstürzt (937 ff). Aber 14 Könige entwinden ihm den Knüttel, und auf ihre Vorstellungen opfert er dem Götzen seinen mit Goldplättchen benähten Handschuh, um ihn zu versöhnen; doch — so schliesst der Dichter die Laisse —:

946: . ainz (l. ainc) Mahom nule foiz ne se mut,
Qui gist sor la colonbe.

Die Sarrazenen behandeln also nach der Vorstellung der christlichen Volksdichter ihre Götter genau so, wie gewisse zentralafrikanische Negerstämme noch heute ihre Fetische behandeln sollen. Hoffen sie, mit ihrer Hilfe etwas zu erreichen, so versprechen sie ihnen die Errichtung neuer kostbarer Bildsäulen (Rol. 3493). Dass andererseits die siegreichen Christen die Zeichen verderblicher Abgötterei nicht unangetastet lassen, versteht sich eigentlich von selbst (Rol. 3664).

73. Es könnte scheinen, dass man in den Chansons de geste etc. von solchen Götzenbildern gefabelt hätte, ohne eine bestimmte Vorstellung damit zu verbinden. Dem ist jedoch nicht so. Es finden sich auch ausführlichere Angaben über das Aussehen der Statuen. Sie sind mit leuchtenden Edelsteinen geschmückt (Jer. 6462 ff.), die — wie wir am Apolinstandbilde im Grabmal des Emirs von Babylon (§ 41) schon sahen — als Material für die Augen dienen mögen. Zuweilen erheben sie sich auf hohem Unterbau:

Mort Aym. 1640: A Mahomet un grant estaje firent
Sor .V. colonbes tailliées par mestrie,
Bloes et jaunes et vermeilles et indes;
La l'ont levé li Sarrazin de Nique;
Son chapel est d'un vert paile de Grice;

oder sie dienen dem Prachtzelt eines Sultans als Abschluss, wie ein Bild Apollins auf dem Zelte des Sultans von Persien, das einen Stock

---

hause kommend, auf einen Misthaufen gefallen und von Schweinen gefressen worden sei. Cf. Foersters Anmerkung zu Aiol 10087.

1) Nach Blanc. 3181 ff. werden die Götzenbilder Mahon, Apolin und Baratron (cf. 2771) ins Meer geworfen, nachdem der Gold- und Silberschmuck von ihnen losgelöst ist.

Digitized by Google

drohend gegen die Franzosen erhebt (Jer. 5563). An einer anderen Stelle finden wir eine Statue desselben Götzen als Feldzeichen der Perser (Jer. 7433 ff.); sie erhebt sich auf einem 50 Klafter hohen Mast, der aus zehn verschieden gearteten Stücken zusammengesetzt ist und seinerseits auf einem eisernen Wagen steht:

7458: Lassus siet Apollins, en sa main .I. sautier,
Où la lois est escrite dès Adan le premier.
Sovent le fait li vens là amont torniier,
.I. baston en sa main, por Franchois manechier.
Samblant fait à son doit de la loi enseignier:
Par l'art de yngremanche li font dire et nonchier,
Que tot Chrestïen doivent à Sodant aploihier,
En son la teste avoit .I. escarboncle chier,
.VII. leues en voit on la clarté flanboier.

Was die Angabe betrifft, die Statue habe sprechen können, so sei einerseits an das in § 70 aus Anlass der redenden Jupiterbildsäule Beigebrachte erinnert, andererseits aber darauf hingewiesen, dass an anderen Orten, so besonders im Aiol 9637 ff., (im Bastard de Bouillon p. 100 etc., cf. Foerster zu Aiol. 9638) diese Eigenschaft eines Götzenbildes sehr einfach erklärt wird:

Aiol. 9637: Sarrasin ne sont mie si fol ne esperdu,
Que n'aient .I. uilain mis Mahomet el bu,
Qui laiens est entres, car tous creus dedens fu.

74. Dass die kirchliche Kunst in der poetischen Litteratur der Zeit gar keine Rolle spielt, ist schon oben bemerkt worden. Nur an ganz wenigen Stellen werden kirchliche Skulpturen wie Kruzifixe und Marienbilder überhaupt erwähnt, und diese wenigen Stellen sind noch dazu durchweg nichts als ganz flüchtige Hinweise, niemals Beschreibungen; so lesen wir z. B.:

Er. 2377: Devant l'autel del crocefis
S'est Erec a genoillons mis.
Devant l'image Nostre Dame
Menerent dui baron sa fame.

Darüber kommt die epische Litteratur an keiner mir bekannten Stelle nennenswert hinaus; erwähnt wird ein Bild Unserer lieben Frauen z. B. noch in der Auberee v. 448/9, ferner Man. 192, und ib. 5363, wo die „ymage" mit dem Epitheton „mout bele" versehen wird.

75. Auch eigentliche Portraitfiguren werden, wenn wir von den schon besprochenen Grabstatuen absehen, ziemlich selten erwähnt. Hier sind zwei Stellen hervorzuheben, die beide überaus interessant sind, und von denen die eine sich in sehr früher, die andere in sehr

Digitized by Google

später Zeit findet[1]). Letztere steht Man. 3762 ff. An Stelle der Manekine und ihres Kindes will der ihr treu ergebene Seneschall zwei Bildsäulen verbrennen lassen, welche die beiden Unglücklichen in voller Natürlichkeit darstellen:

3762: Ferai faire tout a sa guise
Une ymage a un ymagier
Si bien comme il pora taillier,
Et une autre qui iert samblant
Nostre damoisiel son enfant.

Wir werden uns polychrom behandelte Holzstatuen vorzustellen haben, wie sie ja im 12. und 13. Jahrh. in der That sehr häufig waren. Der Bildhauer führt den schwierigen Auftrag in kurzer Zeit aus (3807). Nachdem nun der Seneschall die Königin und ihren Knaben in Sicherheit gebracht hat, verschafft er sich die beiden Portraits, die von überraschender Ähnlichkeit und Lebendigkeit sind:

3897: Car si bien leur erent samblans
Que s'il orent vies dedens;
Nus ne cuidast que ne fust cele
Qui est en mer en la nacele.
Il samble que l'ymage pleure
Et prit Dieu que il la sekeure.

Wirklich lässt sich denn auch das Volk — von den Dienern allerdings in einiger Entfernung gehalten, — durch diese grosse Ähnlichkeit täuschen (3933 ff). — Hier haben wir also endlich ein litterarisches Zeugnis, das die Höhe, auf der die Bildnerei jener Tage in der That steht, doch wenigstens ahnen lässt.

76. Die ältere Beschreibung einer Portraitstatue findet sich Eracle 6510 ff. und bezieht sich nicht auf heimische, sondern auf orientalische Verhältnisse. Nach dem Tode des Kaisers Eracle errichtet man ihm zu Ehren im Mittelpunkt der Stadt ein Reiterstandbild. Als Unterbau dient eine hohe Säule:

6510: Trés en mi leu de le cité,
Qui est de grant antiquité,
Ot un mout grant piler drecié
Qu'il ont a paines pourchacié:
Mout i avroit a traire uns hom
Del pié dessouz de ci en som;

1) Von der steinernen Bildsäule, welche im Dol. 10366 ff. in der bekannten Erzählung Virgils von der untreuen Frau eine grosse Rolle spielt, wird keine eingehende Beschreibung gegeben.

Digitized by Google

die Figur des Kaisers sitzt auf dem Abbilde des Pferdes, das er in seinem Kampfe gegen den Perserkönig Cosdroe geritten hat:

6519: Sour un cheval seoit li sire,
Tel com il ot quant il venqui
Le fil al fol qui relenqui
Deu . . . .

Unwandelbar thront der Herrscher hoch oben, die Hand mit drohender Gebärde gegen das Heidenland ausgestreckt:

6524: Gentement ont l'image assise,
Et faite l'ont par tel devise
Que ja mais jour ne dechera:
La pert et touz jours mais parra.
De bel tour est et doit bien estre;
Vers paienime tent se destre,
Et fait semblant de manecier
Et de l'oneur Deu pourchacier.

Diese Beschreibung scheint mir das Resultat eigener Anschauung zu sein. Dafür spricht sowohl die Lebendigkeit und Klarheit der ganzen Darstellung als auch besonders die Hervorhebung der charakteristischen Geste der Kaiserfigur. Solche Details pflegen nur dem sorgfältigen Beschauer im Gedächtnis zu bleiben, nicht aber dem, welcher die Dinge nur vom Hörensagen kennt. Ist dies richtig, so muss Gautier von Arras, wie das von Massmann behauptet, von Littré aber bestritten worden ist, in Konstantinopel gewesen sein. Denn das Urbild seiner Beschreibung erkennen wir mit absoluter Sicherheit in einem dort befindlichen berühmten Monument an der Hand der Schilderung, welche 50 Jahre später Robert von Clary von demselben entwirft, und die mit unserer Stelle eine bis in die Einzelheiten gehende, geradezu verblüffende Übereinstimmung aufweist[1]): Apres devant chu moustier Sainte Souphie avoit une grosse colombe qui bien avoit .III. brachies a un homme de groisseur, et si avoit bien .L. toises de haut; si estoit faite de marbre et puis de coivre par desseure le marbre et estoit moult bien loiie de boines bendes de fer (d. h. um die Säule schlang sich ein kupfernes Band, auf welchem die Thaten des Kaisers in getriebener Arbeit dargestellt waren). Lassus seur le bout de chele coulombe si

1) Littré (Hist. litt. XXII 794 u. 795) lehnt die von Massmann für die Teilnahme Gautiers am 2. Kreuzzuge vorgebrachten Gründe ab. Aber er bemerkt, wie es scheint, die sonst kaum erklärliche genaue Übereinstimmung mit R. Clary in dieser Schilderung nicht. Foerster, Ille S. IX stimmt in diesem Punkte mit der Hist. litt. überein.

Digitized by Google

avoit une pierre qui bien avoit .XV. pies de lonc et autant de le. Seur chele pierre si avoit un empereur jete de coivre seur un grant cheval de coivre, qui tendoit se main vers paienisme, et avoit letres seur lui escrites qui disoient que juroit que ja li Sarrazin n'arroient triwes de lui; et en s'autre main tenoit une pume d'or et une crois seur le pume. Et disoient li Griu que chou estoit Eracles li empereres . . . . . R. Clary cap. 86. — Die einfache Vergleichung der beiden Beschreibungen macht es sonnenklar, dass sie sich auf denselben Gegenstand beziehen; bei beiden steht das Reiterdenkmal auf einer hohen Säule, beide gedenken fast mit denselben Worten der Geste des Kaisers. Beide endlich — und das ist besonders wichtig — erklären das Denkmal für das des Kaisers Herakleios, während es doch in Wirklichkeit Justinian I. darstellte[1]). Sie folgen darin beide jedenfalls dem allgemeinen Glauben des byzantinischen Volkes (R. Clary: Et disoient li Griu . . . .). An den „Streiter Gottes", der in heissem Kampfe den Persern die heiligste Reliquie der Christenheit, das Kreuz Christi, abgerungen hatte, um es in Jerusalem an heiliger Stätte wieder aufzurichten (14. Sept. 629), wurde das Volk durch das seitdem alljährlich gefeierte Fest der Kreuzerhöhung immerfort erinnert. Der 76 Jahre vor Herakleios verstorbene Justinian dagegen, trotz seiner gewaltigen Leistungen schon zu seinen Lebzeiten nicht allzu populär, war es nach seinem Tode und dem Zusammenbruch seiner Schöpfungen noch weniger. —

77. Im Anschluss an die zitierte Beschreibung Roberts von Clary mag hier kurz zusammengestellt werden, was wir von diesem Augenzeugen und sorgfältigen Beobachter über die plastischen Bildwerke Konstantinopels überhaupt erfahren. Vielleicht lassen sich von Kundigeren dadurch angeregte Beschreibungen in afrz. Epen aufweisen, die mir entgangen sind. — Auf der goldenen Pforte (R. Clary „portesore") standen zwei aus Kupfer gegossene Elefanten von erstaunlicher Grösse (Kap. 89)[2]); ein anderes Thor, genannt „li mantiau[s] d'or" — nach

1) Cf. Hopfs Anmerk.: „la colonne de Justinien". Dazu stimmt auch Bayet, L'Art byzantin, Nouv. éd. p. 78, wonach sich das Reiterstandbild Justinians auf dem Augustæon gegenüber der Sophienkirche erhob und bis in die Zeit der Eroberung Kstpls. durch die Türken erhalten blieb. Nach Procopius sass die Statue des Kaisers auf einem bronzenen Rosse und war bemerkenswert durch ihr Kostüm, welches das des Achilles war. Die bei Krumbacher verzeichnete Monographie: Dethier, L'Agoustée ou la statue de Justinien Ier, reconstruite d'après un dessin conservé dans le Sérail, Pesth 1868, ist mir leider nicht zugänglich gewesen.

2) Ein seinen Rüssel emporhebender Elefant wurde nach Krause, Byzantiner des Mittelalters S. 41 von den Kreuzfahrern eingeschmolzen.

Digitized by Google

Hopf „la porte de Gyrolimné“ — trägt auf einem Knauf, der nach dem Glauben des Volkes die Stadt vor Blitzschlag schützte, un image jete de coivre qui avoit un mantel d'or afule; si le tendoit avant seur sen brach, et avoit letres escrites seur lui qui disoient que „tout chil“ fait li ymages „qui mainent en Constantinoble un an, doivent avoir mantel d'or aussi comme jou ai“ (Kap. 88). — Zwei andere weibliche Kolossalstatuen aus Kupfer, vermutlich antike Göttinnen darstellend[1]), die vor der Börse (devant le cange) stehen, bringt der franz. Chronist in eigentümliche Beziehung zu einander und zu der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer: Si tendoit li uns de ches ymages se main vers occident et avoit letres escrites seur lui qui disoient: „De vers occident venront chil qui Costantinoble conquerront“; et li autres ymages tendoit main en un vilain lieu, si disoit: „Ichi“, fait li images, „les boutera on“ (Kap. 91). Die erste dieser beiden Bildsäulen erinnert an die der Athene auf dem Forum Constantinum, welche Krause l. c. S. 43 für die Athene Promachos von der attischen Akropolis hält, und von der er nach Nicetas erzählt, das Volk habe sie während der Belagerung durch die Kreuzfahrer zertrümmert, „angeblich, weil ihr Haupt gegen den Occident gerichtet war, als sei sie den occidentalen Kreuzfahrern günstig und habe das Heer derselben herbeigeführt“. Stimmt dies letztere, so kann natürlich dieses Bildwerk mit dem von Robert geschilderten nicht identisch sein, da der Franzose die Stadt erst nach der Eroberung durch das Kreuzheer betrat. Immerhin zeigt die Stelle bei Nicetas, dass Roberts Angabeu über die Bedeutung der Statuen nicht seiner eigenen Phantasie entsprossen sind, sondern auf Sagen beruhen, die im Volke von Konstantinopel umliefen. In ähnlichen Konnex mit den Zeitereignissen werden die „Columna historiata“ und die „Säule des Tauros“ (Hopf) gebracht, die er Kap. 92 beschreibt. Jede ist drei „brachies a homme“ dick und 50 Klafter hoch, im Innern zugänglich und zu besteigen und oben bewohnt von einem „Eremiten“; sie sind mit Reliefdarstellungen verziert: Per dehors ches columbes si estoient pourtraites et escrites par propetie toutes les aventures et toutes les conquestes qui sont avenues en Constantinoble ne qui avenir i devoient . . . . — Es sei noch hingewiesen auf das Tuch und den Ziegel mit dem Abdruck von Christi Antlitz[2]), die sich in der Kapelle des Schlosses „Bouke-de-lion“[3]) befanden (Kap. 83), und endlich auf die

1) Antike Götterstandbilder waren zu jener Zeit noch vielfach auf den Plätzen Kstpls. zu sehen. Cf. Krause, Byzantiner des Mittelalters S. 40.

2) Die erzählte Legende ist nicht die von der hl. Veronica.

3) Interessante Volksetymologie für „Bukoleon“, den Namen eines in der ersten Hälfte des 5. Jahrh. von Theodosius II. erbauten kaiserlichen Schlosses;

Digitized by Google

eingehende Beschreibung des Hippodroms, welche besonderes Interesse beansprucht. Es giebt dort auf einer gut 15 Fuss hohen und 10 Fuss dicken Mauer, welche sich längs des Hippodroms erstreckt, „ymages d'ommes et de femmes et de chevaus et de bues et de cameus et de ors et de lions et de moult de manieres de bestes getees de coivre, qui si estoient bien faites et si naturement formees qu'il n'a si boin maistre en paienisme ne en crestiente qui seust mie pourtraire ne si bien former ymages, comme chil ymage estoient forme, et soloient cha en arriere giuer par encantement, mais ne juoient mais nient . . .“ Eine Schilderung des Hippodroms und der dort aufgestellten Kunstschätze aus byzantinischen Quellen findet man bei Krause, l. c. 44. Die letzte Angabe unseres Gewährsmannes, die ymages hätten früher „par encantement“ gespielt, thäten dies aber jetzt, d. h. nach der Eroberung, nicht mehr, enthält, dünkt mich, einen Hinweis darauf, dass wir es hier mit Automaten zu thun haben, von denen im folgenden Abschnitt die Rede sein wird, soweit sie uns in afrz. Epen begegnen.

C. Musikwerke und mechanische Kunstwerke.

78. In der ersten Auflage des „Höfischen Lebens“ waren den Automaten nur wenige Seiten gewidmet und zwar, weil der Verfasser dieselben „zunächst für Schöpfungen der dichterischen Phantasie ansah und nicht beachtete“, später aber die betreffenden Stellen nicht mehr auffinden konnte (Schultz[1] I 92). Die zweite Auflage bringt etwas mehr (I 96 ff.). Besonderes Interesse erweckt die Abbildung eines Musikwerkes nach einem Ms. von S. Blasien (97) und die historischen Nachweise über derartige „Kunstwerke“ in der Hauptstadt der Tartarei und im Palast der Khalifen zu Bagdad (99). Dagegen sind die Angaben nach deutschen Quellen des Mittelalters (97, Anmerk. 1) etwas gar zu summarisch gehalten, französ. Litteraturdenkmäler aber mit einer — oder, wenn man die Beschreibung nach der Tristramssaga hierher rechnet, (S. 100) mit zwei Ausnahmen (S. 96, 4) auch jetzt gar nicht benutzt. Und doch enthält die afrz. epische Litteratur eine grosse Zahl interessanter Beschreibungen von Kunstwerken dieser Art. Man kann dabei Musikwerke in Gestalt von Tieren und Menschen, und andererseits mechanisch bewegliche Figuren oder Gruppen unterscheiden. Stellt man innerhalb dieser beiden grossen Abteilungen die einzelnen Beschreibungen nach den gemeinsamen Zügen, die sie aufweisen, zu-

so genannt nach einer Marmorgruppe, welche einen von einem Löwen am Horn gefassten Stier darstellte. Hertzberg, Byzantinische Kaiserpaläste; in Sybels Zeitschrift Bd. 51, S. 461; Krause l. c. S. 23.

Digitized by Google

sammen, so kann man auf diese Weise zwar nicht alle, aber einen grossen Teil der Schilderungen auf wenige Grundtypen zurückführen. Und diese Urbilder, welche von den Dichtern je nach Neigung und Geschick bald so, bald so ausgestaltet worden sind, haben zum allergrössten Teil thatsächlich existiert, — zwar kaum im Occident, aber an den Fürstenhöfen des Ostens —, wenn sich bis jetzt auch nur bei wenigen der direkte Nachweis führen lässt. Nur insofern hat Schultz[2] I, 101 recht, wenn er sagt, man dürfe nicht im entferntesten in Frage stellen, dass unsere Dichter auch in dieser Hinsicht sich streng an die Wahrheit gehalten haben; dass sie etwa diese Dinge aus eigener Anschauung heraus beschrieben hätten, so wie sie hier und da künstlerisch verzierte Grabmäler, Humpen, Betten etc. nach der Natur beschrieben, davon kann gar keine Rede sein. Nicht umsonst werden diese märchenhaften Kunstwerke meist für das Werk von Feeen und Zauberern erklärt, was man doch nicht ganz unbeachtet lassen sollte. Denn das ist immer ein Zeichen dafür, dass die beschriebenen Dinge den Dichtern selbst überaus erstaunlich und der Erklärung dringend bedürftig erschienen, was nicht ebenso der Fall gewesen wäre, wenn sie dergleichen vor Augen gehabt hätten. In bescheidenem Umfange und einfacher Ausstattung mögen allerdings hier und da auch schon im 12. und 13. Jahrh. mechanische Kunstwerke im Occident vorhanden gewesen sein, wie sie etwa vom 14. Jahrh. ab die grossen Kirchen nachweislich zierten[1]). Zur Aufnahme derartiger Automaten scheint z. B. das Uhrgehäuse bestimmt zu sein, von dem Wilars de Honecort (Taf. XI) eine Zeichnung giebt. Der Herausgeber Willis sagt dazu (Text p. 41): „The different stories are intended for the reception of bells, dials of various kinds and automaton figures, which are set in motion at periodic times by the mechanism of the clock, to strike the bells, or perform evolutions representing scenes from Scripture, or legends". Und schon Wilhelm von Malmesbury[2]) erwähnt als Werk des Erzbischofs Gerbert von Rheims „horologium arte mechanica compositum". Aber wenn auch wirklich unter dem Einfluss des Ostens die mechanische Kunstfertigkeit in Frankreich schon eine verhältnissmässig hohe Stufe erreicht haben mochte, so komplizierte Dinge zu

1) Das Vorhandensein einer astronomischen Uhr im Strassburger Münster — mit der jetzt gezeigten nicht identisch — lässt sich bis 1352 zurückverfolgen. Ähnliches sah man in Lyon, Rheims, Beauvais.

2) G. Reg. Angl. lib. II, cap. 168. — Lacroix l. c. S. 175 erwähnt eine nach Einhards Bericht von Harun al — Raschid Karl d. Gr. übersandte Wasseruhr mit Automaten; Automaten aus späterer Zeit s. Lacroix 179 ff.

Digitized by Google

schaffen wie sie uns die Dichter meist mit naivem Staunen, zuweilen auch mit redlichem Bemühen nach Verständnis schildern, war sie sicher noch nicht im Stande. Im Orient sind die Vorbilder dafür zu suchen; mündliche oder schriftliche Überlieferung vermittelt die Kenntnis davon den franz. Dichtern: das ist die Regel. Einige Ausnahmen mögen sich immerhin nachweisen lassen; sie werden aber Ausnahmen bleiben.

79. Gleich die erste Gruppe der Musikwerke gewährt uns einen Beweis für die Richtigkeit unserer Behauptung; sie umfasst diejenigen Automaten, welche in Gestalt von singenden, z. T. auch beweglichen Vögeln erscheinen. Von den hierher gehörigen Stellen in unseren Epen findet sich die meines Erachtens älteste in Flore A 1723 ff.[1]). Dort wird von dem Garten erzählt, der sich an den berühmten Jungfrauenturm anlehnt (§ 20 u. 21). Dieser Garten wird auf der einen Seite von einer Mauer geschlossen, welche mit Gold und Azur bemalt ist (v. 1726). Auf jeder Zinne dieser Mauer nun sitzt ein aus Erz gegossener Vogel, jeder von anderer Art (1727 ff.). Wenn der Wind weht, singen diese Vögel:

1731: Quant il vente, si font dous cri
Qu'onques nus home tel n'oï:
Si ne fu ainc beste tant fiere,
Se de lor chant ot la maniere,
Lupars ne tygre ne lion,
Qu'il n'en soient en soupeçon[2]).

80. Etwas reicher ausgestattet ist die Beschreibung in den Hss. G, F und D des Eneas (En. p. 389 u. 390): An dem dort geschilderten Kunstwerk, das sich in dem grossen Saale von Didos Palast befindet, und zwar an der Wand hinter dem Sitze der Königin, erscheinen die Vögel in Verbindung mit einem kostbaren künstlichen Weinstock aus Gold und Edelsteinen, der in 16 Versen eingehend beschrieben wird, und zwar ohne Zweifel angeregt durch den ähnlichen Schmuck im Palast des Porus (Al. 275, 9 ff. § 26, Anm. 3). Ich gebe die Stelle, welche sich auf die Vögel bezieht, nach de Grave, setze aber zum leichteren Verständnis Interpunktionszeichen und trenne Zusammengeschriebenes:

---

1) Es giebt auch eine Beschreibung im En.; aber sie steht nach de Grave nicht in dem ursprünglichen Text, sondern in einer jüngeren Interpolation der Hss. G, F und D.

2) Dafür schreibt Hs. B mit Anklang an die Orpheussage: Il ne fu one beste tant fiere, | Liepart ne tigre ne lions, | Ne s'asoait quant ot les sons.

Digitized by Google

.xm. oisiaus a en la trelle
grans et petis a grant mervelle;
de fin or sont bien esmere,
li menres valt une cite.
Li ceps est gros et croes trestos,
et li flambail sont par desos.
Quant il vente, si font canter
les oisiax tos et voleter;
lonc sa grandor cascuns i cante.
Qui cel son ot, por nient demande
harpe, viele, son de corde,
nul estrument, ne [nul? T.] dolc orge.
Cascuns oisiax cante a sa guise,
quant li dame est al dois asise;
onques n'i finent de canter
al aseir et al lever.
Nis uns oisiax n'i est a pais,
tot en retinte le palais.

Nicht nur in der Vereinigung dieser Vögel mit dem Weinstock aus der Epistola besteht der Unterschied zwischen dieser Beschreibung und der in Flore A. Auch an den künstlichen „gefiederten" Sängern selbst ist in verschiedener Hinsicht ein Fortschritt zu beobachten: Die Vögel sind nicht mehr aus Erz, sondern aus poliertem Gold; zu dem Gesang kommt noch die Bewegung hinzu; und endlich — und dies ist das Wichtigste — wird der Versuch gemacht, die Phänomene physikalisch zu erklären: Der Weinstock, auf dem die Vögel sitzen, ist hohl, und eine darunter angezündete Flamme, wenn man für flambail flambel lesen darf, erwärmt die Luft in demselben; dadurch — so werden wir des Verfassers Gedankengang weiter spinnen — entsteht, da die warme Luft nach oben steigt, ein Luftstrom, stark genug, um die Stimmen der Vögel zum Ertönen zu bringen und ihre Flügel zu bewegen. Ob ausserdem der Wind dabei noch eine Rolle spielt, oder ob sich das „Quant il vente" etc. auch auf diesen Vorgang beziebt, bleibt zweifelhaft. — Dagegen hat sich der Dichter des Aymeri de Narbonne, dessen Beschreibung — von Schultz[2] I 96 Anmerk. 4 zitiert — in diesen Zusammenhang gehört, offenbar den Wind als die einzige Ursache des Vogelgesanges gedacht:

3520: Par nigromance i fait le vent entrer,
Encontremont par le tuel monter;
Quant li vanz sofle, les oisiax fet chanter.

Digitized by Google

Bei ihm sitzen die Vögel nicht auf einem Weinstock sondern auf einem vergoldeten aus Kupfer hergestellten Baum, der sich in der Halle des Emirs von Babylon befindet:

3507: En mi la sale . . . . . .
Avoit .I. arbre q'an i ot fet ovrer;
Fet fu de coivre, si l'ot en fet dorer[1]) . . .

81. Noch einen Schritt weiter geht der Roman von Escanor. Er fügt unser Kunstwerk als ein Element in die reiche künstlerische Ausstattung ein, mit welcher das § 53 schon erwähnte Prunkbett versehen ist (15977 ff.). Das künstliche Bäumchen über der hinteren Bettwand, auf welchem dort die singenden Vögel sitzen, erscheint wie eine verkleinerte Nachbildung des Baumes im Aym. Narb. oder eher wohl noch des Weinstocks im En. Neu gegenüber dem bisher Gefundenen ist dagegen die eigentümliche Verbindung dieses Musikwerks mit einem andern, einem Engel, der auf einer goldenen Trompete bläst. Und zwar wird durch einen Mechanismus bewirkt, dass abwechselnd die Vögel singen und der Engel bläst. Jedenfalls denkt sich der Dichter den Baum hohl und zwischen demselben und dem Engel eine Verbindung hergestellt, die sich durch geeignete Drehung des Engels unterbrechen lässt. In diesem Falle strömt die (durch Blasebälge zugeführte?) Luft nur zu den Vögeln, bei anderer Stellung des Engels nur zu diesem:

Esc. 15989: . . la bele qui mult savoit
.I. tuelet d'or fait avoit
qui de l'arbre rampoit amont.
.I. angle le pluz bel du mont
ot el tuel . . . .
16000: mais la fee . . . .
ot fait par tel engien l'image
c'on le tornoit ou l'en voloit.

---

1) Derartige künstliche Bäume — ohne Automaten — begegnen auch sonst, und zwar oft vor dem Palaseingange. So z. B. vor dem Saale der Burg Ilium, Tr. 6251 ff.; 6255: Li pins fu fez de tel senblance, | Poi esteit plus gros d'une lance, | Mès desus fu espès ramuz, | Et parmi la place espanduz. Joly, der sich leider fast allein von allen Hrsgg. mit den Schilderungen von Kunstwerken beschäftigt, meint I, 96, diese Fichte erinnere an den wunderbaren Weinstock im Palast der Dido. Das ist doch sehr gezwungen. Man vergleiche ferner G. Bouillon (Hippeau) 4100 ff.: Tres devant le palais ot planté .I. cassain, | Et .I. riche nardier, qui foillis a les rains. | Li soudans le fist faire et [lies: a] l'orfevre Galain | En l'or et en esmax ot assis mains bons grains: | Tot entor le perron pendoient maint bel rains; | Moult i fait bel séoir quant ce vient as serains.

Digitized by Google

et quant cele trompete aloit
de l'ange el chief du grant tuel,
dont rechantoient li oisel.
16012: mais si tost que l'angles tornast
d'autre part, mot ne tentesissent
ne pluz que paintures fesissent[1]).

Eine Erweiterung desselben Grundgedankens und eine Verbindung desselben mit anderen Elementen ist die von Schultz[2] I 96 besprochene Beschreibung, welche der Pfaffe Lamprecht von den Automaten im Palast der Candace entwirft. Es braucht kaum gesagt zu werden, dass von den dort berichteten Wunderdingen in der Schilderung des Julius Valerius kein Wort steht.

82. Worauf gehen nun alle diese Beschreibungen zurück? Wir sind in der glücklichen Lage, in diesem Falle das Urbild genau zu kennen und nach verschiedenen Quellen zahlreiche Beschreibungen davon zu besitzen[2]). Es befand sich in Konstantinopel und wird uns geschildert als ein goldener — oder richtiger vergoldeter — Baum[3]), auf dessen Zweigen eine grosse Zahl mit Emails und Edelsteinen verzierter Vögel sassen, welche infolge eines sinnreichen Mechanismus von Ast zu Ast hüpften und mit ihren natürlichen Stimmen sangen. Diese und andere Kunstwerke gleicher Art zierten nach de Lasteyrie das Chrysotriclinium des Kaiserpalastes, nach Bayet das grosse Triclinium der Magnaura, eines zum Empfang fremder Gesandten dienenden Anbaus, und waren in der ersten Hälfte des 9. Jahrh. unter dem Kaiser Theophilos ausgeführt worden. Die Nachricht davon brachte zuerst der Lombarde Liudprand, der spätere Bischof von Cremona, der im Jahre 949 als Gesandter in Konstantinopel weilte, nach dem Abendlande. Seine Schilderung mag hier nach den Script. Rer. Germ. wiedergegeben werden, da man daraus am besten erkennen kann, was unsere Dichter an Material vorfanden und wie viel sie selbst hinzu — oder hinwegthaten: Lindprandi Antapodosis lib. VI, cap. 5: „Est Constantinopolim domus palatio contigua mirae magnitudinis seu pulchritudinis, quae a Grecis per v loco digammae positam Magnaura quasi magna aura dicitur. . . . Aerea sed deaurata quaedam arbor ante imperatoris sedile stabat, cuius ramos itidem aereae diversi generis deaurateque aves re-

1) Die von Borsdorf S. 90 zitierte Stelle 16022 ff. bringt eine erweiterte Wiederholung dieser Angaben.

2) Krause, Byzantiner des Mittelalters S. 56, zitiert von Schultz[2] I, 98. Bayet, L'Art byzantin pag. 122 ss. F. de Lasteyrie, Histoire de l'orfèvrerie, Paris 1875, p. 59.

3) Krause und de Lasteyrie sprechen von mehreren Bäumen.

Digitized by Google

plebant, quae secundum species suas diversarum avium voces emittebant . . . .“

83. Eine ziemlich nahe Verwandtschaft mit der Automatengruppe; deren Mittelpunkt dieser Bericht bildet, ist zu konstatieren, wenn uns Hue de Rotelande von einem Adler auf dem königlichen Zelte erzählt, der schreit, sobald sich die Zeltgardine bewegt:

Ipom. 3294: Un aigle par en mount aveit,
Mut par ert bon e ben ovre,
Trestut de fin or tresjete;
Par tel engien ovrez esteit,
Quant li gardeins del tref voleit
A poi de vent getast teus criz:
Par tut le pais fust oiz.

In seinem Schnabel trägt der Adler einen Karfunkel, der so hell leuchtet, dass die Nacht wie der Tag erscheint.

84. Von einer anderen Stelle bei Liudprand und zwar von den Worten Antapod. VI, 5: „quod (sc. sedile imperatoris) immensae „magnitudinis, incertum utrum aerei an lignei, verum auro tecti leones „quasi custodiebant, qui cauda terram percutientes, aperto ore linguisque „mobilibus rugitum emittebant“ — könnte, wie beiläufig bemerkt sei, die Beschreibung des flammenspeienden Löwen am Bette der Fee Esclarmonde (Esc. 15848 ff.; Borsdorf l. c. S. 87) angeregt sein:

15848: li pecol sour .IIII. lionz
furent assis en chevauchant.
15863: li lyon qui d'or estoient
fu et flambe a granz rais jetoient.

Die nicht unbeträchtliche Abweichung, das Feuerspeien an Stelle des Brüllens, kann mit Bewusstsein vollzogen sein, der stärkeren Wirkung wegen. Sie kann aber ihren Grund auch in dem Einfluss von Fabeln oder Mythen haben, wie ja denn diese Löwen nur zur Hälfte als Kunstwerk, zur andern Hälfte als lebendige Fabelwesen erscheinen: durch den Ton einer Zauberfidel können die Untiere eingeschläfert werden (15869 ff.), was wiederum an die Orpheussage anklingt (cf. § 79, Anmerk. 2).

85. Eine zweite Gruppe von Musikwerken schliesst sich an das an, was uns der Minorit Guillaume de Rubruquis, der 1253 als Gesandter Ludwigs des Heiligen in der Tartarei weilte, über ein am Hofe des Tartarenkhans befindliches Kunstwerk erzählt (Kap. 61; cf. Schultz[2] I, 99). Einen Teil desselben, und zwar den für uns hier in Betracht kommenden, bildete ein auf einem silbernen Baum sitzender Engel, der eine Trompete in der Hand hielt. Diese konnte von einem unter

Digitized by Google

dem Baum verborgenen Mann vermittelst eines Mechanismus dem Engel zum Munde geführt werden; dann blies der Mann durch ein Sprachrohr hinein, so dass es schien, als blase der Engel.

Hiermit ist zusammenzustellen, was wir in afrz. Epik von trompetenden Figuren erfahren, von den Kinderstatuetten an, mit welchen die KarlsR. den Kaiserpalast in Konstantinopel bevölkert (§ 24), bis zu dem Engel am Bette der Fee Esclarmonde (§ 81). Natürlich kann der Bericht des Minoriten für das in der KarlsR. Geschilderte die Quelle nicht sein, braucht sie auch nicht zu sein für die Beschreibung des Esc.; er ist hier nur zur Illustration herangezogen worden. — Eine silberne Statuette dieser Art vertritt nach der Interpolation der Eneashss. DGF. im Palast der Dido den Herold, der durch einen Trompetenstoss den Beginn des Mahles anzeigt und das Zeichen zum Herbeibringen des Waschwassers giebt[1]).

En. p. 397: En la sale devant l'entree
ot une image tresgetee,
entaillie de blanc argent,
faite par grant encantement:
A sa bouce tenoit .I. cor
d'yvoire blanc (en-)taillie d'or;
l'aige comence[2]) a corner,
quant la roine dut laver . . .

86. Ähnliche Musikwerke werden zuweilen phantastisch ausgestaltet. Eine auf v. 784 von Flore B. folgende Interpolation, welche Du Méril im Appendice seiner Ausgabe abdruckt, erzählt Folgendes. Um den über den Verlust der Blancheflor untröstlichen Flore zu zerstreuen, lässt der König einen Zauberer kommen; auf Befehl desselben erscheint ein Vogel, der ein 12 Fuss breites Rad aus Topas im Schnabel herbeiträgt; darauf befindet sich eine goldene Figur, welche auf einer Harfe den Lai von Orpheus spielt:

68: Une ymage i avoit formée;
D'or estoit, grant, com un vilains[3]):
Une harpe tint en ses mains,
Et harpe le lai d'Orphey . . .

---

1) Zu dieser Sitte vgl. Schultz[2] I 415/16. Zu der Redensart „corner (tromper) l'iaue": Claris 7276. Man. 2275/6. Li trompeeur l'iauwe tromperent, Jehan et Blonde 5869.

2) Lies: començoit T.

3) Wir haben bei diesem Wort wohl an die mit vilain oder vallet bezeichneten Fabelwesen zu denken, welche in den Ritterromanen dann und wann vorkommen; ich erinnere z. B. an den Waldmenschen im Ch. lyon.

Digitized by Google

Ausser dieser Figur ist an dem Kunstwerk noch die eines Ritters zu bewundern, welcher auf seinem Streitross einhersprengt. Seine Gestalt ist höchst eigentümlich: der Oberkörper ist kaum 2 Fuss lang, die Beine dagegen mehr als $1^1/_2$ Klafter. Die Figur ist nicht nur beweglich, sondern erfreut die Zuschauer auch durch munteren Gesang.

87. Mit dieser Beschreibung sind wir von der Kategorie der Musikwerke in die der hauptsächlich mechanisch beweglichen Kunstgegenstände eingetreten. Hier haben wir es weniger mit Einzelfiguren als mit zu gemeinsamer Wirkung vereinigten Gruppen zu thun. Thatsächlich vorhandene Vorbilder sind uns für diese Kunstwerke nicht bekannt, obwohl z. B. der Bericht Roberts von Clary über das Hippodrom zu Konstantinopel die Existenz von derartigen Automaten erraten liess (§ 77). Zunächst sind zu erwähnen die Gruppen automatisch beweglicher Statuetten, die mit einander fechten. Dergleichen begegnet uns nur im Alexanderroman, und zwar einmal im Grabmal des Emirs von Babylon, ein zweites Mal in dem feeenhaften Schlosse Defur. An der ersten Stelle finden wir zwei Statuetten aus Messing, die mit goldenen Schilden und silbernen Stäben ausgerüstet sind und mit einander kämpfen:

Al. 445, 29: en molle i sunt fondu de laiton .II. enfant;
sor piés les ont dreciés, mult furent avenant.
cescuns ot .I. escu d'or et fort et pesant;
à deux bastons d'argent se vont grans cols donant;
com autre campion vont-il esciermissant.

An der zweiten Stelle treffen wir dasselbe noch einmal, nur in bedeutend erweitertem Umfange. In dem Palas der Burg Defur — und zwar, wie es scheint, auf dem Hofe dieses Gebäudes, denn Alexander lässt alle Fenster öffnen, um die Kunstwerke zu betrachten — sind 100 verschiedene Figuren mit Stäben und runden Schilden aufgestellt; drei Mal des Tages kämpfen sie zu je zweien mit einander zur Belustigung des Hofes (Al. 486, 14 ff.):

486, 19: si ruistes cos se vont sor les escus férir
que trestout le palais en convient retentir.

Zu diesem Waffenspiel liefern zwei mechanische Figuren die Musikbegleitung; die eine spielt mit saphirnem Bogen auf einer Geige, während die andere die Harfe schlägt:

486, 22: l'uns tint une viele, l'arçons ert de safir,
li autres .I. harpe dont grant son fait iscir;
lues que cil escrimisent, se prendent à servir.

Auf Wunsch des Königs werden diese merkwürdigen Kunstwerke in Betrieb gesetzt; Alexander ist über die Möglichkeit, dergleichen zu

Digitized by Google

schaffen, sehr erstaunt, und man kann wohl annehmen, dass er damit die Ansicht des Dichters wiedergiebt. Einfache Marionetten dieser Art können demselben dagegen bekannt gewesen sein. Schultz[2] I 153 (vorher schon Viollet-le-duc, Dict. du Mobilier II, 477) reproduziert eine Zeichnung aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg, die offenbar etwas Ähnliches darstellt. Zwei Kinder spielen mit zwei geharnischten Puppen, die durch Schnüre beweglich sind: „en faisant aller et venir ces cordes, on simulait une sorte d'escrime" (Viollet-le-duc.).

88. An die kunstreichen Uhrwerke späterer Zeit erinnert eine in den Sages 3958 ff. geschilderte mechanisch bewegliche Gruppe, die — wie es scheint — als Zeitmesser dient und als deren Verfertiger Vergil bezeichnet wird: Zwei Figuren aus Erz stehen einander gegenüber; die eine hält einen ehernen Ball in der Hand. So wie aber am Sonnabend die neunte Stunde schlägt —

. . . . au cop de nonne
Au samedi, quant ele sonne —,

wirft sie denselben der andern zu; diese nun behält den Ball bis zum nächsten Sonnabend und wirft ihn dann zurück. So müssen wir uns das Spiel immerfort hin- und hergehen denken. An anderen Orten sind mir Automaten dieser Art nicht begegnet, so dass diese Schilderung für sich allein zu stehen scheint.

89. Ein anderes in dem Roman demselben „Virgille" zugeschriebenes Wunderwerk hat dagegen mehrere Seitenstücke. Vergil hat in Rom ein Tag und Nacht brennendes, nie verlöschendes Feuer angelegt und darüber aufgestellt (jete sus?) einen Maun aus Erz, der einen ebenfalls ehernen Bogen in der Hand trägt (3924 ff.). Eine Inschrift warnt vor der Berührung der Figur:

3936: Letres auoit el col escrit,
Et disoient a qui les lit:
ki me ferra, je trairai ia.

Ein Bischof von Karthago, der — wie viele Leute von nah und fern — gekommen war, um das Wunderwerk anzusehen, lässt sich durch diese Inschrift und durch die Abmahnungen seiner Begleiter nicht zurückhalten, den Schützen mit einem Stock in den Nacken zu schlagen. Sofort drückt der Schütze ab und verlöscht mit einem wohlgezielten Schuss das Wunderfeuer:

3954: Et cil demaintenant traioit
En mi le feu; si l'estaignoit,
Si c'onques ne porent choisir
Tison, ne nul carbon veir.

Digitized by Google

90. Solch ein Schütze bildet auch den Kern des automatischen Wunders im Grabmal der Camilla, das schon erwähnt werden musste (§ 42). Die ewige Lampe aus „jagonce granat" (granatfarbenem Hyacinth?), welche die Grabkammer beleuchtet, hängt an einer Kette, die über eine an der Decke angebrachte Rolle gleitet und von einer goldenen Taube im Schnabel gehalten wird[1]). Der Taube gegenüber befindet sich ein Schütze, der mit gespannter Armbrust und aufgelegtem Bolzen auf sie zielt:

En. 7695: Un archier ot de l'altre part,
tresgetez fu par grant esguart;
endreit le colon ert asis
sor un perron de marbre bis;
son arc tot entesé teneit
et cele part visot tot dreit.
Li boldons esteit encochiez
et esteit si apareilliez,
que le colon de bot ferist,
tantost com de la corde issist.

Die gespannte Sehne schnellt jedoch den Bolzen erst ab, wenn die Schlinge einer darunter angebrachten Spannvorrichtung ausgelöst wird:

7707: . ja li boldons n'en istreit,
se primes l'arc ne destendeit
li laz d'une regoteore[2])
ki apareilliez ert desore,
ki teneit l'arc toz tens tendu.

Diese Auslösung aber kann schon durch einen Hauch geschehen:

7712: A un sofle fust tot perdu:
ki soflast la regoteore,
et el destendist en es l'ore
et li archiers i donc traisist

1) Solcher „ewigen Lampen" sind uns schon einige begegnet: im Grabmal des Pallas (En. 6510 ff., § 40), des Emirs von Babylon (Al. 444, 32 ff., § 41), an dem Grabe Hektors (Tr. 16751 ff., § 43). — Ich erinnere mit Bezug darauf an eine Stelle bei Wilh. von Malmesbury, wo bei der Geschichte von der Auffindung des Grabmals des Pallas — das W. nicht beschreibt — gesagt wird: „Ardens lucerna ad caput inventa arte mechanica, ut nullius flatus violentia, nullius liquoris aspergine valeret extingui. Quod cum multi mirarentur, unus, ut semper aliqui sollertius ingenium in malis habent, stilo subtus flammam foramen fecit; ita introducto aere ignis evanuit". G. Reg. Angl. II, 206. Man vgl. damit auch die Geschichte von dem Bischof von Carthago in den Sages.

2) l. regeteore; s. Lit.-Blatt 1892, Sp. 90. T.

Digitized by Google

dreit al colon, si l'abatist,
donc fust la chaeine rompue
et la lampe tote espandue . . . .

Die Ähnlichkeit mit der Einrichtung in den Sages ist unverkennbar; nur kommt es hier, da niemand mehr das Grabmal betreten kann, nicht zur Zerstörung des Kunstwerks. Dies bleibt in Ruhe, und dadurch hat sich wohl Heinrich von Veldeke bestimmen lassen, in seinem Grabmal der Kamille an die Stelle der Automaten einfache, unbewegliche Bildwerke zu setzen (Schultz[2] II 481). Der Ursprung der beiden Schilderungen im En. und in den Sages ist vermutlich derselbe; und zwar kann man das gemeinsame Vorbild, welches der Eneasdichter direkt, der Verfasser der volkstümlichen S. Sages durch mündliche Überlieferung gekannt haben dürfte, in jener bekannten Beschreibung bei Wilhelm von Malmesbury sehen, an welche schon Joly, Tr. I 231 erinnert hat: ein Bogenschütze, der fortwährend auf einen leuchtenden Karfunkel zielt und unter bestimmten Umständen abdrückt[1]).

91. Auch eine Art Schütze ist die eine der beiden goldenen und silbernen Figuren, welche nach Perc. 13352 ff. den Zugang zu einem Zelte bewachen, so zwar, dass die eine die Pforte öffnet, die andere sie schliesst. Sie ist mit einem Wurfspeer bewaffnet, mit dem sie jeden vilain trifft, der etwa in das Zelt einzudringen versucht:

13361: L'autre ymage de l'autre part
Ens en sa main tenoit un dart;
Jà n'i véist entrer vilain,
Ne le férist trestout à plain . . .

Die andere Figur hält ein Harfenspiel in der Hand:

. . . l'une est manière[2])
De bien harper à grant manière.

Diese Harfe hat eine merkwürdige Eigenschaft:

Pucièle ne s'i puet céler:
Qui ensi se face apiéler
Porœc que soit despucelée,
Tantos come vient à l'entrée.
La harpe sone la descorde,
De la harpe ront une corde.

92. Die Funktion von Wächtern haben auch die beiden halb als Automaten, halb als lebendige Kobolde angeschauten Figuren, welche

1) G. Reg. Angl. lib. II cap. X (in Rer. Angl. Script. post Bedam praecipui . . . . Londini . . . 1596, pag. 36[b].)

2) Potvin, note: adj.: habitué, exercé, ayant la main faite . .

Digitized by Google

dem Alexander den Eingang in den Jungfrauenwald verwehren. (Al. 343, 90 ff. und Bartsch Chrest.[6] 193, 16 ff.). Jenseits der Brücke, welche auf marmornen Pfeilern goldene Balken und elfenbeinerne, mit Email verzierte Planken aufweist, und die den Zugang zum Walde bildet, stehen zwei goldene Statuetten[1]):

193, 16: De l'autre part del pont ot un tresgeteïs,
deus enfans de fin or fais en molle fondis
li uns fu lons et grailes, l'autres gros et petis;
menbres orent bien fais, vis formés et traitis.
desouz aux ot .II. briés que uns clers ot escris,
qui lor fait par augure deffendre le plaissiz[2]).

Bis hierher haben wir es offenbar mit leblosen Erzeugnissen der Goldschmiedekunst zu thun; jetzt aber scheint beim Dichter die Vorstellung zu wechseln:

si com l'os aproça et il oent les cris,
cescuns saisit un mail, s'est li pas contredis.

Diese beiden Verse deuten darauf hin, dass er jetzt an zwei lebendige Fabelwesen denkt: selbstthätig ergreifen sie auf das Geräusch des heranziehenden Heeres hin die Waffen. Dieselbe Anschauung scheint auch im Folgenden zu walten: auf Alexanders Wunsch macht einer der greisen Perser, die ihn führen, den Zugang durch Zauberei frei; die eine der Figuren stürzt ins Wasser und wird von Fischen verschlungen, die andere entführt ein Dämon. — Zu Grunde liegt jedenfalls eine allerdings ganz verblasste orientalische Zaubersage, wie ja die ganze Episode vom Jungfrauenwald orientalischen Ursprungs ist, wenn wir auch nicht wissen, auf welchem Wege dieselbe in den Occident gelangt ist (Paul Meyer, Al. le Gr. II, 181). Diese Sage hat dann der Dichter mit den gerade ihm besonders geläufigen Vorstellungen von Automaten ziemlich äusserlich verbunden; ähnlich wie dies nachher bei den Löwen geschehen ist, die das Bett der Fee Esclarmonde bewachen (§ 84).

93. Wir kommen jetzt zu den vollendetsten Schöpfungen auf dem Gebiet der mechanischen Künste, die sich nicht in irgend einer der bisher besprochenen Gruppen unterbringen liessen. Dahin gehören zuerst die beweglichen Statuen Flores und Blancheflors auf dem Grabmal der letzteren, von denen jedoch in anderem Zusammenhange schon so eingehend die Rede gewesen ist, dass wir hier nur mit einem Wort darauf zurückzukommen brauchen. Was uns daran am meisten auf-

1) Ich zitiere nach Bartsch.

2) Diese beiden Verse kommen bei Mich. erst nach „contredis" Ba. 193, 23.

Digitized by Google

fiel, war, dass man sie sich gar mit der Fähigkeit zu sprechen ausgestattet dachte. Wir haben inzwischen (§§ 70 u. 73) gesehen, dass auch anderwärts von dergleichen gefabelt wird, und dass alle diese Dinge, soweit ihnen nicht etwa ein betrügerischer Trick zu Grunde lag (§ 72), keine Realität besassen, sondern auf alten Sagen beruhten. Davon abgesehen, kann die interessante Gruppe sehr wohl durch ein thatsächlich vorhandenes Vorbild wenigstens angeregt sein. — Ein realer Kern liegt aller Wahrscheinlichkeit nach auch bei den Beschreibungen der Wunderwerke vor, welche Benoit in die nach Form und architektonischer Ausstattung schon gewürdigte Chambre de Beauté versetzt (§ 29). Wenn auch nur ein Bruchtheil von dem, was wir da erfahren, wirklich vorhanden gewesen ist, so ist schon dieses Wenige durchaus dazu angethan, uns von der Leistungsfähigkeit der Bildhauer, Goldschmiede und Mechaniker jener Zeit die allerhöchste Meinung beizubringen, mögen wir dabei immerhin auch an den Orient und nicht an die Länder des Westens zu denken haben. Andererseits machen die Beschreibungen dem Verständnis und der Reproduktionskunst des französischen Epikers alle Ehre. Mit grösserer Anschaulichkeit zu schildern, scheint schlechterdings undenkbar. Tr. 14609 ff.:

94. In den vier Ecken des Zimmers stehen vier Pfeiler aus verschiedenem Material: Electrum und Jaspis wechseln mit Onyx und Gagaret[1]) ab. Darauf haben „trei poete" Bildsäulen errichtet, von denen zwei Jungfrauen, die beiden andern Jünglinge darstellen. Aus welchem Stoff dieselben bestehen, wird ganz auffälliger Weise nicht gesagt, obwohl das doch sonst nie vergessen zu werden pflegt. Da aber diese Bildsäulen mit Ausnahme einer einzigen alle beweglich sind, so werden sie aus Metall gegossen sein. Dagegen erfahren wir, dass sie bemalt seien, und zwar so natürlich, dass man sie für lebendig gehalten hätte[2]):

14629: Et si estoient colorées,
Et en tel manière formées,
Qui es chières les esgardast,
Que vives fussent li senblast.

Von den beiden Jungfrauen hält die kleinere einen in rotes, leuchtendes Gold gefassten Spiegel in der Hand, der heller leuchtet als Sonnen-

1) Godefroy: Sorte de marbre précieux; er kennt nur unsere Stelle.

2) Diese Stelle in Verbindung mit der § 75 zitierten aus der Man. 3762 ff. ist ein schätzbarer Beweis dafür, dass man die Statuen im Ma. nicht zu rein dekorativen Zwecken polychrom behandelte, sondern um den vollen Schein des Lebens zu erwecken.

Digitized by Google

und Mondenstrahl, und in dem man sich selbst und alle Dinge im Zimmer vortrefflich erkennen kann; besonders angenehm ist dies natürlich für die jungen Damen:

14649: Apertement sanz deceveir
Poeient conoistre et saveir
Les danzeles quant lor mantel
Lor sient bien et lor chapel . . .[1]).

Bei weitem merkwürdiger ist die zweite weibliche Figur. Nicht nur ist sie selbst automatisch beweglich und führt auf ihrem Piedestal die schwierigsten Tanz- und Springkünste auf:

14662: . tote jor geue et enveise,
Bale et tresche et tunbe et salt
Desus un pilier si en halt
Que c'est merveille que ne chiet,
Et par maintes faiz se rassiet . . . .,

sondern sie setzt auch die interessantesten automatischen Spiele in Bewegung, 14670 ff. Vor ihr befindet sich eine grosse Platte aus geläutertem Golde (or recuit); darauf lässt sie verschiedene Arten von Tieren mit einander spielen und kämpfen, Bären, Eber, Greifen, Tiger, Löwen; dazwischen fliegen Vögel wie Habichte, Falken, Sperber, spielen Damen und Jünglinge, erscheinen fabelhafte Tiere wie serpenz volanz und Meerungeheuer (noituns)[2]). Das Wunderbarste aber ist, dass man nicht weiss, was nach diesen Vorführungen aus den „geus" wird.

14685: Merveille senble à esguarder:
Car l'en ne saveit deviser
Que devienent enprès les geus.

Die Wirkung auf die Beschauer ist denn auch eine ungeheuere:

14699: A peine s'en puet nus partir,
Ne de la chambre fors issir,
Tant com l'ymage ses geus fet . . .

95. Diesem weiblichen „jongleor" gegenüber sitzt auf einem Faltstuhl aus „offiace"[3]), der auf einem Piedestal steht, der eine der Jünglinge, auf dem Haupte einen trefflich gearbeiteten Reif aus Gold, mit leuchtenden Smaragden und Rubinen verziert. Er ist versehen mit

---

1) Ich erinnere an die § 18 besprochenen Wunderspiegel.

2) Die Hs. G. (Tr. II 405) zählt in etwas verworrener Weise noch allerlei anderes auf.

3) Der Stein hat die Eigenschaft, dem, der ihn oft ansieht, zu grösserer Frische und besserer Farbe zu verhelfen, den jedoch, der ihn nur einmal erblickt, für diesen Tag vor „grant ire" zu bewahren: Ço dit li livres qui ne ment 14710.

Digitized by Google

den mannigfachsten Musikinstrumenten und versteht sich besser darauf, sie zu spielen als König David:

14720: Si n'en sot onques tant Daviz
Qui les fist et appareilla,
Ne si dolcement ne sona,
Com fist l'image sans desdit.

Die zwölf Instrumente, als welche hier gigue, harpe, sinphonie, | rote, viele, armonie (diese sechs durch die entsprechenden Verba), ferner saltier, tinbales, tinpanum, | monocorde, lire und corum aufgezählt werden (14725 ff.), spielt er so süss:

14731: Que l'armonie esperitals
Neis li chans celestias,
N'est a oïr si delitable . . —
14738: Ne dolor n'a ne mal ne sent
Qui's puet oïr et escolter;
Fox corages, ne fox penser
Ne prent à gent, ne maltalent.

Mit weniger Musikenthusiasmus heben die nächsten Verse einen praktischen Vorteil hervor: die im Zimmer Anwesenden können so viel sprechen, wie sie wollen; man kann sie nicht belauschen, denn die Musik übertönt alles:

14745: Si c'agrée molt à plosors,
Que sovent parolent d'amors,
Et de segreiz, et d'altre joie,
Que pas ne volent qu'on les oie. —

Nach Beendigung seiner musikalischen Vorträge bestreut der Jüngling den Fussboden der Kammer mit frischen, wohlriechenden Blumen verschiedener Art in solcher Fülle, dass man nicht weiss, woher er so viele nehmen kann, zumal sie sehr schnell verwelken und er sie immer wieder durch frische ersetzen muss (Tr. 14749). Und dies kommt so: Neben der Figur der Blumen werfenden Musikanten sitzt auf einem Bogen ein vortrefflich gearbeiteter und schöner Adler aus Gold; gegenüber steht gleichfalls auf einem Bogen (arc volu) ein Satyr, einen runden Klumpen Goldes in der Hand:

14767: Un satirel, hisdox, cornu
En piez desus un arc volu.
Une masse d'or en sa main
Teneit roonde com un pain.

Wenn er damit nach dem Adler wirft, so fliegt dieser davon und fliegt so lange, bis der Goldklumpen wieder in die Hand des Satyrs zurückgekehrt ist, was jedesmal mit gleicher Sicherheit geschieht:

Digitized by Google

14777: . il n'i poeit pas faillir
Al lancier ne al recoillir,
Mès tant com en dure li lanz
Fuit li aigles et est volanz.

Während des Fluges aber strömt aus den Flügeln und dem Gefieder des Adlers „Wind", der über die auf dem Boden liegenden Blumen hinstreicht und sie vertrocknen macht:

De ses eles et de sa plume
Ist vent, que c'est dreit et costume:
Si tost com il vient sor les flors,
Par l'artimaire des auctors,
Sont si seches et enelies[1])
Ainz que de riens soient flaties,
Que riens ne set qu'eles devienent.

Sowie nun der Adler wieder auf seinem Platze angelangt ist, streut die Figur wieder neue, frische Blumen und Kräuter zum Ersatz der verdorbenen. — Es ist kaum zu kühn, unter dem „Winde", der die Blumen welken lässt, Dampf zu verstehen und darin gleichzeitig den Erreger der Bewegung zu erblicken. Seltsam mutet es ja allerdings auf dem ersten Blick an, in dieser Zeit eine Ahnung von der motorischen Energie des Wasserdampfes anzunehmen. Aber bei näherem Zusehen scheint es gar nicht so unmöglich, dass man das sehr einfache Prinzip, wonach der aus einer kleinen Öffnung ausströmende Dampf eine Reaktionsbewegung in umgekehrter Richtung hervorruft, gekannt und benutzt habe; beruht doch auf diesem Prinzip z. B. schon die bekannte Dampfkugel Herons von Alexandrien (120 v. Chr.). Dass man einige Kenntnis von den Eigenschaften des Dampfes schon im frühen Mittelalter gehabt hat, wissen wir auch sonst; der schon öfter genannte Erzbischof Gerbert benutzte den Dampfstrom, um die Orgel der Kathedrale zu Rheims ertönen zu lassen[2]).

96. Die vierte der Eckfiguren ist überaus merkwürdig; hier werden die Bewegungen etc. nicht mehr als Folgen rein mechanischer Ursachen, sondern als gewissermassen psychologisch begründete Zweckthätigkeit aufgefasst; die Statue scheint nicht nur äusserlich lebendig, sondern sie handelt in gewissem Sinne auch wie ein lebendiges Wesen

1) Enelir fehlt bei Godefroy; [envelies (d. h. envieillies)? T.].

2) Wilh. Malmesbur. G. Reg. Angl. lib. II cap. 168: . . . organa hydraulica, ubi mirum in modum, per aquae calefactae violentiam, ventus emergens implet concavitatem barbiti et per multiforatiles tractus aereae fistulae modulatos clamores emittunt.

Digitized by Google

(Tr. 14799 ff.). Durch Zeichen giebt nämlich der Jüngling den im Zimmer Anwesenden alle möglichen Verhaltungsmassregeln, und zwar jedem einzelnen für sich und nur ihm verständlich:

14807: S'en la chanbre fussent set. c.,
Séust chascuns à escient
Que l'image li demostrast
Içe qui plus li besoignast.

Er zeigt ihnen z. B. an:

14812: Quant esteit termes de l'aler,
Et quant trop tost et quant trop tart . . .

und achtet überhaupt auf das rechte höfische Benehmen:

14815: Car l'image par grant mestrie
Les gardot toz de vilonie[1]).

In der Hand trägt die Statue ein Weihrauchgefäss aus Topas mit goldenen Ketten, in dem immer gleichmässig Tag und Nacht ein merkwürdiges Feuer brennt:

14821: D'unes gomes esperitax,
Dont molt traite li mecinax (?)
14825: Une pierre ot enz alumee
Dont il n'ist flanbe ne fumée;
Sanz descroistre art et nuit et jor . . .

Diese „pierre" dürfte identisch sein mit dem „beston", aus dem der Docht der ewigen Lampe im Grabmal des Pallas (§ 40) besteht, und wie dort werden wir es auch hier mit Asbest zu thun haben. — Der Geruch des brennenden Gummis ist dazu angethan, Schmerzen und Leiden zu heilen, und bis zum jüngsten Gericht würde diese „Lampe" gebrannt haben, wenn Troja nicht zuvor eingenommen worden wäre. Damit schliesst diese interessante Beschreibung; damit schliesst auch, was wir Thatsächliches über Erzeugnisse der mechanischen Künste in unseren Epen beibringen konnten.

97. Man sieht, wie das Gefallen, das man an derartigen Dingen fand, in früher Zeit sich entwickelt, dort auch schon den vollendetsten Ausdruck gefunden, später aber nachgelassen hat, um einem reineren

---

1) Eine direkte Nachahmung dieser Beschreibung liegt unzweifelhaft vor in Ch. Cygne 3123 ff. Dort befindet sich eine ganz ähnliche Figur in einem mit Wandgemälden geschmückten Zimmer (cf. § 105):

Ens en une caiere ovrée a orpiument
Là se siet .I. ymages (!), ovrée iert à arjent,
Qui fu faite par art, en tel devisement
Qu'à celui tent son doit qui fait faus jugement.

Digitized by Google

Kunstgeschmack zu weichen. Die Kunstepen ersten Ranges, die Romane Chrestiens, Gautiers ebenso wie die realistisch gefärbten späteren Werke vom Schlage des Escoufle, des G. Dole, der Man. sind ganz — oder doch fast ganz — frei von derartigem. In den Romanen aus dem antiken Sagenkreise, welche, wie wir gesehen haben, die eigentliche Heimat dieser Art von Kunstwerken bilden, sind in der Hauptsache einige wenige mündlich oder litterarisch überlieferte Typen (der Baum mit den singenden Vögeln, die musizierenden Statuetten, die kämpfenden oder spielenden Figuren, der Schütze, die Brücken- oder Zeltwächter etc.) zu einer Fülle von Einzeldingen in den verschiedensten Variationen differenziert worden. Der Einfluss der im Aufschwung begriffenen christlichen Kunst der Zeit deutet sich daneben hier und da insofern leise an, als die Dichter durch Beobachtung der ihnen zugänglichen Kunstwerke eine lebendigere Anschauung von dem Äusseren der Figuren gewannen. So recht deutlich tritt dies letztere eigentlich nur bei Benoit hervor; er besass, wie dies schon Joly hervorgehoben hat, offenbar ein reges Interesse für die Plastik seiner Zeit, und dieses Interesse befähigte ihn dadurch, dass es ihm sozusagen einen Sinn für plastische Wirkung anerzog, den überlieferten Inhalt in eine besonders anschauliche Form zu giessen, so dass selbst bei den fabelhaftesten Wundern geradezu der Eindruck höchster Natürlichkeit hervorgerufen wird. So verstanden ist gewiss zutreffend, was Joly Tr. I 232 sagt: „L'Eneas copie Guillaume de Malmesbury; le Roman de Troie imagine des prodiges analogues“: jener nimmt Inhalt und Form herüber, während dieser zwar nicht das Motiv, aber die Art der Darstellung selbst produziert.

III. Kapitel.

Werke der Malerei und Textilkunst.

98. Eine innige Freude an der Farbe ist besonders charakteristisch für den mittelalterlichen Menschen. In welchem Umfange und mit wie glänzendem Erfolge die Kunst bemüht war, dem Verlangen der Zeit nachzukommen, das zeigen uns die erhaltenen Innendekorationen romanischer und besonders gotischer Kirchen[1]), das zeigen uns ferner

1) Cf. Schultz² I 76. Ich verweise auch auf eine Abbildung bei Springer, Hdb. d. Kunstgesch. II, Tafel 2, wo ein Teil des Innern der Sainte Chapelle zu Paris dargestellt ist, und auf v. Hefner-Alteneck, Kunstwerke und Geräthschaften etc.; vergl. ferner A. de Champeaux, Histoire de la Peinture décorative, Paris 1890.

Digitized by Google

die leider nur spärlichen Reste von Geweben, Gewändern und dergleichen, die auf uns gekommen sind. In der epischen Litteratur der Altfranzosen besitzen wir gerade von dieser Geistesrichtung der Zeit ein ziemlich getreues Spiegelbild; bunt ist die Ausstattung der Räume, in denen man weilt, bunt sind die Gewänder mit denen man sich umgiebt: das sind Angaben, die uns auf Schritt und Tritt begegnen, und die daher keines besonderen Nachweises bedürfen. Aber auch die Zahl der ausführlich beschriebenen bildlichen Darstellungen an den Wänden der Paläste, auf Teppichen, Kleidungsstücken und Gezelten ist nicht gering; und zwar sind hier fast alle Epochen der afrz. Litteratur gleichmässig vertreten. Ob allerdings die Gegenstände der künstlerischen Behandlung, wie sie uns die Dichter überliefern, sich mit den thatsächlichen Darstellungskreisen mittelalterlicher Kunst überall decken, ist eine Frage, die ich mit Rücksicht auf gewisse Beschreibungen in „antiken" Epen, von denen noch die Rede sein wird, nicht ohne Weiteres bejahen möchte. Können wir also auch hier nicht jede Beschreibung unbesehen als kunstgeschichtliches Material verwerten, so ist dennoch der Zusammenhang mit der Wirklichkeit auf diesem Gebiet im Ganzen ein innigerer als in den Architektur- und Skulpturschilderungen unserer Poeten. Dies trifft z. B. gleich — mit einigen Ausnahmen — zu bei den Wandgemälden, mit denen wir uns zunächst beschäftigen wollen.

A. Wandgemälde.

99. Blosse Hinweise auf figürlichen Wandschmuck ohne nähere Angaben sind hier unberücksichtigt geblieben. Man findet dergleichen im Verein mit einigen meist aus deutschen Epen geschöpften Beschreibungen bei Schultz[2] I 74 ff., 102 und 105—6[1]). Nicht überall, wo von farbiger Ausstattung eines Raumes gesprochen wird, hat man gleich an eigentliche Wandgemälde zu denken, wie dies z. B. Gautier thut, der in Rol. 2594 (tante culur i ad peinte e escrite) culur geradezu mit tableau übersetzt; oft — und so wohl hier — kann damit einfach ein farbiger Anstrich der Wände gemeint sein. Von einfachen Mustern erscheinen an den Wänden der Wohn- und Schlafgemächer — und zwar, wie noch einmal ausdrücklich hervorgehoben sei, meist an diesen, selten in der grossen Halle (§ 28) — Blumenornamente; so KarlsR. 421; Tr. 16314, 17857; Blanc. 1375 und an vielen anderen Orten; Zeugnisse für anderen rein ornamental gehaltenen farbigen Wandschmuck sind

1) Ich füge hinzu Al. 495, 5. Aucassin Str. 5, 4. Part. 6909 (eine ausgemalte Schiffskajüte).

Digitized by Google

selten, kommen auch für uns kaum in Betracht neben der nicht geringen Zahl der weit interessanteren figürlichen Kompositionen.

100. Diese eigentlichen Wandgemälde mögen im Folgenden unter dem Gesichtspunkt stofflicher Verwandschaft zusammengestellt werden. Wir beginnen mit christlich religiösen Motiven; sie begegnen uns gleich in der ältesten unserer Schilderungen, KalsR. 113 und 123 ff. Dort wird an dem marmornen Münster in Jerusalem der farbige Schmuck der Gewölbe gerühmt.

123: Molt fut liez li reis Charles de cele grant beltet,
Vit de cleres colors le mostier peinturet,
De martirs et de virgenes et de granz majestez,
Et les cors de la lune et les festes anvels; . . .

Leider ist die Aufzählung der Gegenstände, der Märtyrer, der Jungfrauen u. s. w. etwas gar zu summarisch; dennoch ist die Beschreibung interessant genug, besonders da sie uns in Verbindung mit den religiösen Vorwürfen astronomische und Darstellungen aus dem Kalender zeigt, Dinge die wir für sich allein oder in Verbindung mit anderen noch recht häufig antreffen werden. Wenn man sich dies vergegenwärtigt, so wird man geneigt sein, derartige bildliche Darstellungen auch in Laudinens Zimmer anzunehmen, von dem ihre Botin sagt:

Ch. lyon 2754: Ma dame paint an sa chanbre a
Trestoz les jorz et toz les tans,

wenngleich es auf den ersten Blick vielleicht näher liegt, an einen wirklichen Kalender zu denken[1]).

101. Dass man die Thaten der Vorfahren in Gemälden darstellte, ist zu allen Zeiten üblich gewesen; von unseren Epen erwähnt dies Flore A 1659 als das Sujet der Deckenmalereien, welche den Jungfrauenturm in Babylon schmücken:

1655: Li cieus desus, qui ferme au mur,
Est pains a or et a azur.
Moult a apris de l'escripture
Qui puet savoir de la painture:
Li fait i sont des ancissours,
Les prouesses et les estours.

Aber auch die Verherrlichung Verstorbener durch die Darstellung ihres eigenen Wirkens in einer Art von Bildercyklus finden wir

1) Foerster (gr. Ausg., Anmerk. zu 2754) meint einfach: Sie hat jeden Tag zu Hause notiert, wohl durch Striche auf einer Wand oder was gewöhnlich geschah, durch Kerben auf einen Holzstab.

Digitized by Google

in unseren Epen, wie sie uns von den ägyptischen Königsgräbern her bekannt ist. Die Gewölbebogen im Grabmal des Emirs von Babylon sind mit derartigem Schmuck versehen, Al. 445, 3 ff.:

445, 3: à .IIII. ars par dedens qui tout çou sostenoient,
tous les fais l'amiral[1]) de colors i paignoient,

Eine darunter angebrachte Inschrift erläutert die Bilder, von deren lebendiger Wirkung gesagt wird:

445, 7: çou est vis à tous caus qui bien les esgardoient
que fust cose vivant le painture que voient.

Solche allgemein historischen Motive in Verbindung mit den Elementen, Himmel und Erde, Sonne und Mond, mit Jahres- und Tageszeiten haben auch ihren Ausdruck gefunden in den Mosaikgemälden, womit die uns vom Partonopeusdichter so anschaulich geschilderten byzantinischen Paläste (§ 23) geschmückt sind:

Part. 853: La veriés les élémens,
Et ciel et terre, et mer et vens,
Soleil et lune, et ans et jors,
Et les croisans et les décors,
Les estoires del tans antis,
Et les guerres et les estris[2]).

102. Gemälde mit Vorwürfen aus der heimischen Geschichte oder Sage erwähnen unsere Dichter nicht. Dagegen werden uns Scenen aus der antiken Sage gar nicht selten vorgeführt. Doch geschieht dies in älterer Zeit nur in den Epen aus dem antiken Sagenkreise, deren Verfasser ja Gelehrte sind, die manche ihrer Kenntnisse über das klassische Altertum auf diese Weise am bequemsten verbreiten zu können glaubten. Haben ihre Schilderungen auf diesem Gebiet kaum einen realen Hintergrund, so kann man das von denen späterer Dichtungen nicht ohne Weiteres behaupten. Was diese an ähnlichen Schilderungen bringen, kann ja wohl direkt auf die antiken Romane zurückgehen, mag aber auch hier und da auf Anschauung beruhen. Denn eben jene antiken Romane haben doch nicht nur auf die Litteratur, sondern zweifellos auch auf die Kunst gewirkt und auch deren Gesichtskreis erweitert; und so mögen denn immerhin vereinzelte Künstler des 13. und 14. Jahrh. Motive für Wandgemälde in fürstlichen

1) So Var.; Mich.: trestout seul l'am.

2) Benjamin von Tudela l. c. (§ 18, 4) p. 12 erzählt von einem Palast „Bilbernae" in Konstantinopel, „dont les Colonnes aussi bien que les Murailles sont couvertes d'or et d'argent, sur quoi il (le Roi Emanuel) a fait graver tant ses propres Guerres que celle[s] de ses Ayeuls".

Digitized by Google

Palästen aus der Sage von Troja oder von Alexander geschöpft haben. Die Anwendung dieser Überlegungen auf die Berichte unserer Dichter wird die Richtigkeit derselben noch wahrscheinlicher machen.

103. Aus Büchern hergeholt und ganz willkürlich auf ein Wandgemälde übertragen erscheint mir z. B. die eingehende Darstellung der Sage von Europa, Jupiter und Cadmus, welche sich in einer Interpolation der Hss. B und C des Thebenromans befindet (Th. t. II p. 80, v. 303 ff.). Sie ist, sagt der Interpolator, in Gemälden „en argent cler et en fin or" dargestellt, die einen Tempel in Theben zieren. Es wird — und man merkt deutlich, dass es dem Verfasser gerade darauf ankam — mit einer gewissen Breite erzählt von Cadmus, der seine von Jupiter geraubte Schwester sucht, von der Schlange, der Drachensaat, der Gründung Thebens, von Hermione u. s. w. Zum Schluss, nach einer Erzählung von mehr als 40 Versen, wird dann noch einmal gesagt:

Toute ceste euvre et ceste estoire,
Qui bien ert digne de memoire,
Fu[mout] bien painte en la maisière.

104. Im Gegensatz zu dieser Stelle halte ich es nicht für unmöglich, dass Girart von Amiens zu seiner Schilderung eines Bildercyklus aus der Trojanersage (Esc. 15590 ff.) durch irgend ein ihm bekanntes Kunstwerk ähnlicher Art angeregt worden ist[1]). Dieser Wandschmuck befindet sich in demselben Zimmer, in dem wir oben das wunderbare Bett mit den feuerspeienden Löwen angetroffen haben, und ist bei der Besprechung der betr. Stelle von Borsdorf l. c. S. 85 ff. in seinen Hauptzügen erklärt worden. Danach umfasst der Cyklus vier Kompositionen, welche man mit Borsdorf auf die vier Wände des Zimmers verteilen kann. Das erste Bild stellt den Raub der Helena, die Landung und die erste Niederlage der Griechen vor Troja dar (15598—15611, von Borsdorf im Auszuge zitiert), das zweite Szenen aus dem weiteren Verlauf des Kampfes: Hektors Heldenthaten, die Niederlage des Troilus, den Tod des Deiphobus und seiner Brüder und die Trauer der Hekuba, der Polyxena und der Helena um Söhne, Brüder und Gemahl (15687—15703). Auf dem dritten Bilde sehen wir,

1) Dass antike Motive im Ma. künstlerisch verwendet wurden, lässt sich übrigens für die Kleinkunst beweisen. Der eine von zwei Brettspielsteinen aus dem 12.—13. Jahrh., die v. Hefner Alteneck II T. 98 abbildet, zeigt in Hochrelief einen Schützen, der auf einen Kentauren schiesst; am Rande steht die Umschrift: Telis Argilei Rulse st̄ Fere, die Hefner lesen will: Telis Achillis pulsae sunt ferae.

Digitized by Google

wie Achilles in einem Hinterhalt von Paris ermordet wird in demselben Tempel, in dessen Nähe später Polyxena (Polizena 17703) stirbt (15704—15733). Die Bilderserie schliesst auf der vierten Wand mit einer Darstellung der Dido einerseits und des Eneas andererseits (15734—46). An dem Bilde der Dido wird als besondere Eigentümlichkeit hervorgehoben:

15736: qu'il vouz samblast visablement
qu'ele vouz regardast des iex,

dass sie dem Beschauer mit den Augen zu folgen scheine. Diese Eigenschaft besitzen nicht wenige Bilder späterer Zeit. Unvergesslich wird die dadurch erzielte Wirkung jedem sein, der Raffaels herrliche Sixtina gesehen hat. Dass man aber schon im 13. Jahrh. darauf achtete, dürfte noch nicht bekannt sein. Übrigens sei — wovon Borsdorf ebenfalls nicht spricht — noch darauf hingewiesen, dass auf die Beschreibung der ersten Komposition eine umfangreiche Abschweifung (70 Verse!) folgt, in welcher der Dichter die Veranlassung zum trojanischen Kriege getreu nach Benoit vorträgt, dass also auch hier der schon öfter beobachtete Übergang von der Schilderung der Darstellungen zur Erzählung der dargestellten oder damit zusammenhängender Thatsachen vorliegt.

105. Eine Verknüpfung der Trojasage mit dem Alexanderstoff liefert genau wie in der von Schultz[2] I 75 Anmerk. 4 zitierten Stelle aus dem Walewein den Vorwurf zu den dekorativen Malereien in einem Zimmer in Ch. Cygne 3085 ff.; dazu kommen noch, wie in Flore (§ 101) die Thaten der Vorfahren des Kaisers, der die Gemälde herstellen lässt; Blumen und Tierornamente verstehen sich ausserdem fast von selbst. Das Farbenmaterial bildet Gold und „mainte color“:

3085: Paintures i ot d'or et de mainte color,
Mainte flor, mainte beste, qui gietent resplendor.
L'emperere i fist paindre si com si ancisor
Orent terre tenue à force et à vigor
Et les lois maintenues, com vinrent à lor tor.

Aus der Alexandersage ist die Episode gewählt, in welcher Alexander mit dem „aumachor“ kämpft, dabei sein Ross Bucephalus verliert und an jener Stelle die Stadt „Bucilasse“ gründet:

3097: Là estoit la bataille del povre l'aumachor [?]
Qui ocist Buchifas, son destrier milsoldor,
Et si com Alexandres le feri par vigor
Et fist une chité establir por s'amor,
Bucilasse l'apelent cil qui manent entor . . .

Digitized by Google

Daneben sieht man aus der Trojanergeschichte den Raub der Helena, ihre Hochzeit mit Paris, die Fahrt der Griechen nach Troja, die Kämpfe um diese Stadt und die schliessliche Eroberung und Zerstörung derselben:

3102: D'autre part de la chambre ot paint en un destor
Elaine la roïne, nus ne vit belissor;
Si com Paris l'embla etc. . . .

Der Verfasser hat seine Kenntnisse über diesen Sagenkreis offenbar aus dem Roman de Troie, was er mit der in diesem Falle einmal glaubwürdigen Angabe „ce content li autor (3112) selbst andeutet. Ganz sicher sind diese Kenntnisse allerdings nicht; denn 3113 erzählt er statt vom trojanischen Pferde,

Que .I. castel de fust firent enchantéor; . .

106. Eher als für diese Beschreibung wird man thatsächliche — (vielleicht gar antike?) — Kunstwerke als Vorbilder annehmen können für zwei Schilderungen von Wandgemälden, welche antike Gottheiten darstellen und allegorisch gedeutet werden. In dem Gespräch, in welchem die Gemahlin des Latinus ihre Tochter Lavinia über das Wesen der Liebe zu belehren sucht, erinnert sie dieselbe an ein Amorbild im Tempel, das zur Erläuterung ihrer Worte dienen könne. Der Liebesgott[1]) hält in der rechten Hand zwei Pfeile, einen mit goldener, den andern mit bleierner Spitze, in der linken eine Salbenbüchse:

En. 7979: Li uns des darz est d'or en som,
Ki fait amer, l'altre de plom,
Ki fait amer diversement.

Die Pfeile sind natürlich Symbole für die Macht der Liebe, Wunden zu schlagen, die Salbenbüchse für ihre Fähigkeit sie zu heilen:

7985: li darz mostre qu'il puet navrer
et la boiste qu'il set saner.

Die Vorstellung von den doppelten Pfeilen, welche später in dem Fableau vom Dieu d'amour und mit Änderungen bei Guillaume de Lorris wieder auftaucht, stammt aus Ovid (Met. I. 468)[2]). — Die zweite der oben charakterisierten Beschreibungen findet sich in Guig. 233 ff. Dort ist an der Wand eines Zimmers, in welchem ein eifersüchtiger Gemahl seine Gattin eingesperrt hat, Venus dargestellt:

---

1) In der That ist Amor hier als männliches Wesen gedacht, wie z. B. das darauf bezogene il in 7985 und 7986 zeigt.

2) G. P(aris) Rom. XXI, 286.

Digitized by Google

236: les traiz mustrë e la nature
cument hom deit amur tenir
e leialment e bien servir.

Sie ist im Begriff, Ovids Remedia Amoris zu verbrennen:

239: Le livre Ovide u il ensaigne
coment chascuns s'amur estreigne . . .

und belegt alle die mit dem Bannfluch, welche dieses Buch je lesen werden! Übrigens erscheinen Venus und Amor im Bilde — und zwar diesmal in derselben Beschreibung — auch einmal im mhd. Epos. Nach Meleranz 655 ff. (Schultz[2] I 280) ist auf der einen Tassel eines Mantels „Venus dargestellt, welche eine Fackel trägt, auf der andern Amor, in der einen Hand einen scharfen Pfeil, in der andern eine Salbbüchse tragend".

107. Eine weitere Gruppe von Wandgemälden umfasst rein allegorische Darstellungen der sieben Künste, der zwölf Monate u. s. w., denen wir bei der Besprechung von Gebildwebereien und -stickereien besonders häufig begegnen werden, und die — im späteren Mittelalter wenigstens — ziemlich oft ausgeführt worden sind[1]). In Verbindung damit erscheinen zuweilen die uns schon bekannten Bilder des Weltalls, daneben aber auch Landschaften. Ein äusserst interessantes Beispiel bietet der Roman von den sieben weisen Meistern, der übrigens wegen seiner grossen kulturhistorischen Bedeutung eine Neuausgabe reichlich verdiente (Sages 363 ff.). Damit der von den Weisen zu erziehende Königssohn durch den Lärm und das Getriebe in der Stadt nicht abgelenkt werde, hat man zu seinem Aufenthalt einen Turm bestimmt, der inmitten eines Gartens erbaut ist. Darin befinden sich bildliche Darstellungen der sieben Künste:

367: Li sept art i furent escrit;
Li enfes toute chiou[2]) i vit
Illuec aprist il le grant sens
Et deuint bons fusesyens . . .

An der Hand dieser Bilder treibt er Astronomie und Schwarzkunst, beschäftigt er sich mit dem Lauf der Winde und den Elementen der Sterne, beobachtet er den Mond und lernt er sich auf Dialektik und Musik verstehen. Wir haben es hier — im 12. Jahrh.! — also mit einem regelrechten Anschauungsunterricht zu thun, wie man sich ihn heute nicht besser wünschen könnte. — Ohne einen solchen Zweck

1) Vgl. auch §§ 62 und 65.

2) Lies: tout ichiou? [Nach S. XLVI steht in der Hds. toute iou, was wohl in toute iour zu bessern ist; dann ist vit = vivit. T.]

Digitized by Google

erscheinen dieselben sieben Künste in den Wandgemälden, welche nach den Hss. G, F, D des Eneas — denselben Hss., welche von den künstlichen Vögeln berichteten — den Palast der Dido zieren. Die Gemälde sind auf Goldgrund ausgeführt und zeigen ausser den erwähnten allegorischen Darstellungen noch Bilder des Himmels und der Erde (mit Städten darauf?):

En. p. 389: . . li palais . . .
pains est a or de totes pars.
Bien i sont paintes les .VII. ars,
li cils et la tere et la mer,
et qanques on set porpenser.
Des cites[1]) est tote la frame . . (?)

An Stelle der sieben Künste schildert eine Hs. (A) von Th., welche nach Orig. 888 eine Beschreibung des Zimmers des Königs Adrastus einschiebt, die zwölf Monate als Kern einer Komposition in Wandgemälden (Th. t. II p. 218/9):

Trestot li .XII. mois de l'an
Par els estoient en .1. plan.

An einer andern Stelle sind alle möglichen Tiere dargestellt, an einer dritten Burgen, Städte, Türme und dgl.:

Paint i avoit castiax, cités,
Et grans dongons et fermetés;

und zwar ist alles dies auf Goldgrund an der Rückwand des Zimmers ausgeführt.

108. Noch weiter gehende Allegorien weist getreu seiner ganzen Tendenz der Rosenroman auf in den Gemälden (und Statuen), welche an der Umfassungsmauer des Liebesgartens zu sehen sind (Rose 129 ff.) und „comme exclues de ce séjour, toutes les choses laides ou tristes de la vie“[2]) darstellen. In der Mitte ist Haïne, hässlich, mit einem Tuche um den Leib; daneben links Felonie, rechts Vilonie; dann kommt Coveitise, mit gekrümmten Händen, Avarice „vert com une cive“ und mit alten abgetragenen Gewändern; Envie, scheel blickend, mit einem geschlossenen Auge; Tristece, gelb, mit traurigem, zerkratztem Gesicht und zerrissenen Kleidern; Viellece, weissköpfig, welk und zahnlos; Papelardie, von frommem Äussern; und endlich Povreté, in einen alten, geflickten Sack gekleidet. Diese unerfreulichen, und für die Altfranzosen mit ihrem ausgeprägten Schönheitssinn doppelt

1) Hss. D, F: de cipres . . . . (?)
2) G. Paris, La litt. franc. au moyen âge § 112.

Digitized by Google

unerfreulichen Bilder sind in Gold und Azurfarben überall auf der Mauer ausgeführt.

Rose 463: Ces ymages bien avisé,
Qui, si comme j'ai devisé,
Furent à or et à asur
De toutes pars paintes ou mur.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass derartiges nur in der Phantasie Guillaumes von Lorris existiert hat, kaum aber im alten Frankreich zu sehen war, für das ja die Begriffe Schönheit und Kunst untrennbar waren, wofern es sich nicht um die Schreckensbilder von Teufeln, Ungeheuern u. dgl. handelte.

109. Im Anschluss an diese Wandgemälde mag noch ein Wort über Glasmalereien gesagt werden. Mir ist leider über das hinaus, was Schultz[2] I 71 anführt, kein direktes poetisches Zeugnis zu Gesicht gekommen. Einen negativen Hinweis darauf in der Cisterzienserregel habe ich schon § 31, Anmerk. 3 in anderem Zussmmenhang zitiert. Vielleicht kann man eine Anspielung auf gemalte Glasfenster mit einigem Recht in den Worten Peire Vidals sehen:

Aissi cum cel qui bada·l veirial,
que·l sembla bels contra la resplandor,
quant eu l'esgar, n'ai al cor tal doussor,
qu'eu m'en oblit per leis qu'eu vei aital.

Das Schweigen der afrz. Dichter ist merkwürdig; denn schon mehr als ein Jahrhundert früher als die dazu noch fragliche provenzalische Andeutung geschrieben wurde, muss Frankreich wegen dieser Kunstwerke berühmt gewesen sein. In der Einleitung zu seiner Schedula diversarum artium[1]) hebt der deutsche Mönch Theophilus da, wo er die charakteristischen Kunsterzeugnisse der einzelnen Länder zusammenstellt, gerade an Frankreich „die kostbare Verschiedenheit der Fenster" besonders hervor: invenies quicquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia. Auf wie hoher Stufe sich schon zu seiner Zeit die Technik dieses Kunstzweigs befand, zeigt die eingehende Darstellung, die er lib. II cap. 17 ff. davon entwirft.

B. Tafelgemälde, Portraits, Siegel.

110. Die Malerei ist wie die Plastik im Mittelalter vorwiegend dekorativ; Gemälde im modernen Sinne, das, was man „absolute Malereien" nennen könnte, sind selten. Damit hängt es wohl zusammen, dass unsere Dichtungen fast gar nicht von Tafelgemälden

1) publ. v. Ilg, Wien 1874, im 7. Bd. der Quellenschriften für Kunstgeschichte.

Digitized by Google

(auf Stoff, d. h. Leinwand oder dgl. gemalte Bilder kommen erst später auf) sprechen, obwohl es zu ihrer Zeit hier und da doch schon solche Kunstwerke gegeben haben muss, wie eine Erwähnung derselben bei Theophilus zeigt. Die Erzählung Roberts von Clary von einem Tafelbilde, das er in Konstantinopel gesehen und das sich durch die merkwürdige Eigenschaft ausgezeichnet habe, Öl auszuschwitzen, sagt uns nichts über die Verhältnisse im Occident (R. Clary Cap. 83). Aus später Zeit dagen besitzen wir ein sehr interessantes Zeugnis, und zwar schon für Ölmalerei auf Stoff, in einer Beschreibung in dem aus dem 14. Jahrh. stammenden B. Sebourc. Eine kurze Analyse der Stelle wird zeigen, wie dieselbe nach mehr als einer Richtung hin von Wichtigkeit ist. B. Sebourc II, 317 ff.

111. Das Bild wird auf Bestellung und nach genauen Angaben gemalt, und zwar mit Farben, bei deren Herrichtung Firniss verwendet wird:

326: Dont a mainte couleur de fin or destrempee
D'argent et de verniz en i ot mainte ouvrée,
Et d'asur et de geulez . . . .

Die Bestellerin, Elienor, die Schwester des Sarrazenenfürsten Rouge Lion von Abilant, übergiebt dem Maler ein Tuch aus Goldbrokat (drap d'or 319) und befiehlt ihm, darauf folgende Scenen darzustellen: 1. den Verrat Gaufroits — eines ungetreuen Seneschalls — an dem Könige Ernoul de Nimaye; 2. diesen letzteren und Elienor, die Bestellerin, in ihrem Zimmer, in dem Augenblick, wo der König ihr schwört, ihr seinen Sohn Esmeret zum Gemahl zu geben; dabei wird der Wortlaut des Versprechens verzeichnet:

345: Toute la couvenanche i fu par mos plantée;

3. den im Auftrage des Rouge Lion erfochtenen Sieg Ernouls über den Emir, und 4. den Tod Ernouls, der auf dem Wege zum Sultan von Samarkand durch ein Untier erfolgte. Jede dieser Scenen wird durch eine Unterschrift erläutert:

335: Et sus cascun fait fu une lettre dictée,
Qui devisoit comment li cose estoit alée.

Das Bild, das also eine gedrängte Übersicht über die Vorgeschichte der nun folgenden Erzählung gewährt, wird von Elienor nach Nymwegen gebracht. Es soll den Sohn von den Schicksalen des Vaters unterrichten, es soll im besonderen ein Dokument für die Rechtmässigkeit der Ansprüche auf seine Hand sein, welche die Fremde gekommen ist geltend zu machen. Diesen seinen doppelten Zweck erfüllt es denn auch nach Wunsch (III, 34 ff.). — Die besprochene Beschreibung ist als verhältnismässig frühes Zeugnis für Malereien auf präparierten Ge-

Digitized by Google

weben von Bedeutung; ob dieser Kunstzweig aber zuerst in Frankreich ausgebildet sein muss, weil wir eben ein altes französisches Dokument dafür besitzen, ist doch zweifelhaft. Meines Erachtens geht die Histoire littéraire zu weit, wenn sie sagt: Ce passage nous autorise donc à conjecturer que les plus anciens peintres français pouvaient n'avoir pas besoin, au XIVe siècle, de prendre leçon des peintres italiens. t. XXV, p. 546.

112. Von geringerer Bedeutung für unmittelbare Erkenntnis der damaligen Kunst ist eine hierhergehörige Stelle in Al. 372, 11 bez. 18 ff., da sie wieder auf eine ältere Vorlage zurückgeht. Es handelt sich um ein wohl als Tafelgemälde zu denkendes Portrait Alexanders[1]). Die Königin Candace giebt dem Maler Apelles den Auftrag, dasselbe herzustellen. Zu diesem Zweck schickt sie ihn als Mitglied einer Gesandtschaft zum Macedonierkönig; seinen Aufenthalt in dessen Nähe benutzt der Künstler, um sein Werk zu schaffen:

Al. 372, 18: tant jour com Apelles fu illoec à séjor,
une ymage i a fait de gros(e) et de longor;
biele fu et bien faite, s'i ot mainte coulor,
ausi com Alixandres de gros et de longour.
cil qui vera l'image, jà n'en ert en error
de conoistre Alixandre sans autre mestreor[2]).

Die grosse Naturtreue des Bildes ist von Bedeutung für das Folgende; sie lässt die Königin in dem Fremden, der sich bei ihr als Gesandter des Königs einführt, den Herrscher selbst erkennen[3]). Al. 380, 13 ff. Das Motiv von der Erkennung Alexanders mit Hilfe eines eigens angefertigten Bildes hat, wie schon angedeutet, der afrz. Dichter aus seiner Quelle geschöpft, und zwar aus Jul. Valerius III, 19. 22 bez. den entsprechenden Stellen der Epitome[4]). Aber weder diese letztere noch der vollständige Text erwähnen den Namen des Malers. Woher Lambert Kunde von dem berühmten Apelles gehabt hat, der in der That Zeitgenosse Alexanders gewesen ist und ihn in den verschiedensten Stellungen gemalt hat, das bleibt bis auf weiteres sein Geheimnis.

---

1) Schultz[2] I 106 Anm. 1 zitiert die entsprechende Stelle aus dem deutschen Al. und weitere Belege aus zwei anderen deutschen Epen.

2) Lies: mostreor. T.

3) Anspielungen auf dieses Bild in einer von mehreren Mss. eingeschobenen Episode: Alexanders Fahrt zum Paradies (publ. p. P. Meyer, Rom. XI, 213 seqq.) p. 240 v. 401.

4) P. Meyer, Alex. le Grand II, 188.

Digitized by Google

113. In ähnlicher Weise wie hier dient auch im Perc. ein Portrait als Erkennungszeichen, Perc. 12096 ff.; es ist ein Bildnis Gauwains, das eine Sarrazenin Namens Gynmarte, die „roïne des cambres", gestickt hat. Denn eine Stickerei wird man sich vorstellen müssen, wenn 12096 von einem „bort d'œvre sarrasinoise" gesprochen wird; und diese Stelle berechtigt vielleicht zu dem Schluss, dass das so häufig vorkommende „œvre sarrasinoise" oder „œ. sarrasine" eben Stickerei bedeute[1]). Ich setze trotzdem die betr. Stelle hierher, einmal, weil ja im Mittelalter die Technik der Malerei und die der Stickerei ausserordentlich nahe verwandt sind, dann aber, weil ich hier ohne Rücksicht auf die Art der Ausführung alles zusammenstellen möchte, was mir über Portraits bekannt geworden ist:

Perc. 12096: .I. bort d'œvre sarrasinoise
Ot cele fait, car moult fu sage;
Si avoit portraite l'ymage
Monsigneur Gauwain en cel bort;
Nel fist mie boçu ne tort,
Mais tout autel com il estoit
Quant il s'armoit et désarmoit,
Ses bones teches, ses bontés,
Ses courtoisies, ses biautés,
I portraist si biel et si bien
Qu'il resamble sor tote rien
Monsigneur Gauwain de faiture,
Tous est autés com sa nature.

Ob sich der Dichter den Helden in einer bestimmten Situation vorgestellt hat, worauf ja v. 12101/2 hindeuten könnten, möchte ich nicht entscheiden; interessant ist es aber, dass auch er den Hauptnachdruck auf die Ähnlichkeit des Bildnisses legt.

114. Flore A 143: Un jour avint que la meschine
Ouvroit es chambres la roïne
Un confanon a ues le roi[2]),
Ou el paignoit et li et soi[3]).

---

1) Cf. z. B.: Ele a une jupe porprine
Bien faite a œvre sarasine. (Part. 7457).

2) So wird man die Var. avoec le r. ändern, um das im Text stehende qui iert le r. zu bessern.

3) li statt des im Text stehenden lui. Es bezieht sich also li auf roïne und soi auf roi; letzteres Pronomen ist als reines Personale gebraucht, wie z. B. auch in Flore A 379 ... Verm. Beitr. III, 123. Ich verdanke diese beiden Besserungen der Güte des Herrn Prof. Tobler.

Digitized by Google

In diesen Versen haben wir es ohne Zweifel mit einer Stickerei zu thun. Die „meschine", welche sie herstellt, wird die Mutter Blancheflors; den König und die Königin, deren Bilder auf dem Fähnlein zu sehen sind, lernen wir später als die Eltern Flores kennen. Diese Anspielung ist besonders deswegen von Interesse, weil das Doppelbildnis hier zum Schmucke des Gonfanons dient, der uns zwar naturgemäss auf Schritt und Tritt in afrz. Epen begegnet, von dessen künstlerischer Ausstattung wir aber sonst nirgends etwas erfahren[1]). Ob darauf solche Bilder in der That üblich gewesen sind, scheint mir zweifelhaft. — Dagegen spielt eine Stelle in dem für unmittelbare Kulturerkenntnis so überaus wichtigen Escoufle (2060) auf eine Sitte an, die uns noch seltsamer anmutet, aber doch wohl bestanden hat: Die Kaisertochter Aelis stickt ihren Freundinnen und Freunden die Portraits geliebter Personen in den Gürtel:

2060: Mout lor sot en une chainture
Portraire l'ami et l'amie.

Man pflegte also — jedoch wohl nur in den höchsten Kreisen — zur steten Erinnerung an den Geliebten oder die Geliebte deren Bildnis nicht nur bei sich, sondern geradezu an sich zu tragen.

115. Als ein Portrait können wir wohl auch das Reiterbild auffassen, welches nach verschiedenen Angaben im G. Dole (1003 ff., 3663 ff, 3670 ff.) das Siegel des Kaisers Konrad zeigt:

3663: L'autrier avint par mon renon
Me mandastes par vo seel,
Ou il avoit paint a cisel[2])
.I. beau roi desor .I. cheval.

Derartige Siegel waren überaus häufig und sind noch in beträchtlicher Anzahl vorhanden; sie bieten ein sehr zuverlässiges Material für die Erkenntnis des Kostüms und der Bewaffnung und sind in neuerer Zeit als solches auch mit Erfolg verwendet worden[3]). Noch an einer anderen Stelle innerhalb unserer Epen wird von einem Siegel gesprochen, das aber nur das Wappen des Besitzers zeigt; es ist dies das Siegel Keu's dessen Fälschung (Esc. 11565 ff.) im Escanor eine gewisse Rolle spielt.

---

1) Ein Löwe — wohl als Wappentier — auf einem Gonf. Th. t. II p. 287.

2) paindre a cisel = einciselieren. Paindre heisst also durchaus nicht immer „malen".

3) Cf. das von Schultz[1] II 85 abgebildete Siegel des Königs Johann ohne Land und andere im II. Bd. reproduzierte Reitersiegel.

Digitized by Google

C. Schildschmuck; Wappen.

116. Von Gebrauchs- und Ausrüstungsgegenständen erscheinen die Schilde am häufigsten bemalt. Sie sind — in älterer Zeit — mit Blumenornamenten oder dgl. ohne symbolische Bedeutung verziert[1]) oder weisen auch wohl umfangreichere Darstellungen auf:

De tere i sont faites paintures,
Del ciel i ont mises figures
Var. zu Th. 6583 ff. —,

was an den Schild des Achilles erinnert; reich verziert ist auch der Schild des Aymeri in Mort Aym. 1064 ff.; es sind darauf in Niello „Vögel, Fische und Tiere" abgebildet; dazu kommt reicher Schmuck an Edelsteinen, von denen zwei Amethyste besonders gerühmt werden.

117. Das Gewöhnliche aber ist, dass die Schilde als die Träger der Wappen erscheinen[2]). Eine für den Heraldiker interessante Zusammenstellung verschiedener Wappenzeichen findet man Charr. 5773 ff., eine zweite aus späterer Zeit Esc. 3696 ff. Die in Adenets Werken vorkommenden hat gesammelt und besprochen Marsy in seinem Aufsatz „Le langage héraldique au 13e siècle dans les poèmes d'Adenet le Roi" (Mémoires de la Société des Antiquaires de France t. 42, p. 169—212). Hier mögen nur einige allgemeine Beobachtungen kurz zusammengefasst werden. Unter den Wappentieren nimmt — wie das kaum durch Stellen belegt zu werden braucht — die hervorragendste Stelle der Löwe ein als das Sinnbild der Kraft und Tüchtigkeit[3]). Warum der Ritter gerade ihn so gern wählt, spricht schon der 10silbige Alexander deutlich aus (P. Meyer, Al. le Gr. etc. I 41 u. 42):

374: Escu li done de coste de peison;
La bocle fu a orfreis environ
Tres en men lo ot escri un lion:
Ce signifie la ferté del baron.

Neben allen möglichen andern Tieren (Adlern[4]), Ebern[5]), Leoparden[6]) etc.) finden wir auch menschliche Figuren, und zwar Portraits

1) Rol. 1276; 1354; 1810; 3661. Tr. 7700. Al. 124, 36. Cf. Gautier, Ch. de Rol. p. 410: Le champ de l'écu était, en effet, „peint à fleurs" . . . c'est à dire qu'on y peignait des dessins d'enroulement romans ou des rayons fleuronnés.

2) Schultz[2] II, 88 ff.

3) Tr. 7479, 8031 etc. Al. 112, 35; 120, 31 etc. Flore B 711. Ille 544 etc. Charr. 5795. Perc. 13515 etc. G. Dole 70. Man. 2708. Esc. 3595 etc.

4) Tr. 7800. Perc. 32488. Esc. 4957.

5) Th. (A., P.) t. II p. 123 v. 1196.

6) Tr. 11223. Al. 305, 22. Charr. 5786. Esc. 3816.

Digitized by Google

von Damen, auf dem Schilde: Perc. 35527 (und 44407 mit Bezug auf denselben Schild), Tr. 8165 ff. Am eigentümlichsten aber ist, was uns über den Schild des Eteokles berichtet wird:

Th. 6585: Devant ot fait par gaberie
Paindre les jambes de s'amie.

118. Die Wappen dienen in älterer Zeit rein als persönliches Abzeichen: Gauwain erkennt an einem Schilde, dass er sich im Hause seines Todfeindes Bran de Lis[1]) befindet und noch im Ch. Cygne heisst es 4704: „N'i avoit chevalier, ne fust d'armes connus". — Aber nicht immer hat derselbe Ritter auch dasselbe Abzeichen; diese Beobachtung kann man in älteren Epen zu häufig machen, als dass an eine Nachlässigkeit des Dichters zu denken wäre. Zuweilen mag bei dem Ritter die Absicht vorliegen, sich durch eine Veränderung seines Wappens unkenntlich zu machen. Meist aber, glaube ich, sind die betr. Stellen ein Zeichen dafür, dass eben ein bestimmter, fester Gebrauch der heraldischen Symbole sich noch nicht herausgebildet hatte[2]). In Tr. 7479 und 13875 führt Hektor zwei Löwen im Wappen; Tr. 8031 wird deutlich genug gesagt:

En son escu n'ot c'un lion[3]).

Umgekehrt hören wir von Achilles zuerst, er habe einen Löwen (Tr. 11908), später, er habe zwei als Abzeichen gehabt (Tr. 21468). Caradox (Perc. 13515) führt erst zwei, dann (14324) drei junge Löwen. Noch auffälliger ist der Wechsel im Wappen des „kleinen Ritters"; es ist zunächst (Perc. 31603) ein schwarzer, springender Löwe in weissem Felde; kaum 900 Verse später (32488) sind es drei weisse Adler auf schwarzem Felde. — Späterhin jedoch verschwindet dies Schwanken; das einmal angenommene Abzeichen wird für immer beibehalten. Man geht sogar noch einen Schritt weiter. Die Wahl des Wappens erfolgt nicht mehr systemlos, wie es der Zufall oder persönliche Neigung gerade eingiebt; sondern man lehnt sich an das an, was der Freund, der Waffengefährte, als Abzeichen trägt, um auch äusserlich die Zusammengehörigkeit zu dokumentieren: G. Dole 3315; oder man richtet sich nach dem, welchen man als sein Vorbild an ritterlicher Tüchtigkeit etc. betrachtet wissen möchte: im G. Dole (3150 ff.) trägt der Seneschall des Kaisers Konrad dasselbe Wappen wie Keu, jener damals aus den Artusepen aller Welt bekannte Typus eines

1) Potvin und Michelant (im Esc.) schreiben Brandelis. Cf. jedoch Perc. 18209 „signor de Lis"; Perc. 18302 „sire de Lis".

2) Cf. Marsy l. c. p. 172 zu Paulin Paris, Biblioph. franç. t. VI p. 227.

3) Auch Joly ist dieser Wechsel aufgefallen Tr. I 240, note 2.

Digitized by Google

Seneschalls, und ebenso ist es zu verstehen — was Marsy p. 198 nicht bemerkt — wenn in der Enfances Ogier 3096 von Hoel de Nantes gesagt wird:

Tès armes ot, ç'ai oy tesmoignier,
Gauwains, c'on tint à parfait chevalier.

Es ist dies eine Formel, die über Gauwains Wappen gar nichts lehrt, sondern nur bedeutet, Hoel wolle durch die Wahl seines Wappens zeigen, dass er sich jenem Ideal der Ritterlichkeit innerlich verwandt fühle und ihm nacheifere. — Der Gedanke, seine Abzeichen anzulehnen an die seiner Verwandten, liegt von hier aus sehr nahe: Gaheriez, der Bruder Gauwains, trägt nach Esc. 5217 ff. dasselbe Wappen wie sein Bruder mit einer kleinen Abweichung zur persönlichen Unterscheidung, und im Escoufle 8448 lassen sich der Graf von Saint-Gilles und der Graf Wilhelm von Montivilliers gleiche Wappen malen „aus Freundschaft und Verwandtschaft".

8448: Li conte ont fait faire unes armes
Par cierté et por le lignage.

Diese Stelle zeigt, mit den voraufgehenden Beobachtungen zusammengehalten, deutlich den Übergang vom persönlichen zum Familienwappen, der sich also an einzelnen Punkten schon im ersten Drittel des 13. Jahrh. vollzieht.

D. Teppiche und Gobelins mit bildlichen Darstellungen.

119. Haben wir uns die gemalten Darstellungen auf Schilden, die ja nichts als Symbole sind, rein konventionell zu denken, überlieferte Formen mit grösserer oder geringerer Geschicklichkeit handwerksmässig wiedergebend, so betreten wir nun wieder den Boden eigentlich künstlerischer Produktion. Von künstlerisch ausgeführten Gebildwebereien und -stickereien machte man den ausgiebigsten Gebrauch, man benützte sie zur Dekoration der Saal- und Zimmerwände, zum Belegen der Fussböden, der Ruhebetten, bei feierlichen Gelegenheiten auch zur Ausschmückung der Strassen[1]). Dieser Mannigfaltigkeit in der Verwendung entspricht durchaus die Verschiedenheit der Ausführung, von den einfachsten Mustern bis zu grossen, figurenreichen Kompositionen. — Blumenornamente erscheinen wieder als der einfachste Schmuck: Perc. 21728, ib. 27045. G. Dole 918:

. covertoir a roses d'or;

1) Cf. Schultz[2] I, 76 ff.

Digitized by Google

Blumen in Verbindung mit Tieren:

Perc. 25826: . . . un tapi . .
A flours, à biestes bien ouvré.

In demselben Gedicht 21206 u. 7 wird eine gesteppte Decke mit goldenen Tierbildern erwähnt, während auf dem Erec. 2628 ff. genannten Limousiner Teppich, auf dem Erec sitzt, während man ihn wappnet, nach der Angabe des Dichters ein Leopard dargestellt ist. Wappen sind eingewebt in Teppiche und Steppdecken, welche wir G. Dole 3267 ff. antreffen.

120. Neben diesen verhältnismässig einfachen Zierraten sind uns auf Teppichen und dergl. ganze Bilder durch die Zeugnisse unserer Dichter belegt. Diese figürlichen Darstellungen sind hier nicht gerade so häufig, wie wir sie an Prachtgewändern und besonders an Zelten noch finden werden; doch wollen wir uns gleich an dieser Stelle mit der Frage der Verlässlichkeit unserer Quellen, soweit kunstreiche Gewebe überhaupt in Frage kommen, auseinandersetzen. Man wird ihren Angaben darüber im allgemeinen — auch bei den kompliziertesten Kompositionen — unbedingt Glauben schenken müssen. Haben wir derartiges bei Wandgemälden für wirklich ausgeführt angesehen, so sind wir bei Geweben doppelt dazu genötigt: wie die Goldschmiedekunst der eigentlichen Plastik, so geht ja die Gebildweberei und -stickerei der Malerei voraus. Ein Rest von Zweifel wird sofort durch einen Blick auf den berühmten „Teppich" von Bayeux gehoben, dessen künstlerischer Schmuck besonders durch die Reichhaltigkeit der Anlage und die Lebendigkeit der Situationen auch uns interessiert, im 11. und 12. Jahrh. aber trotz des Mangels so vieler uns zu Gebote stehender künstlerischer Ausdrucksmittel — wie der Perspektive — sogar den Eindruck hoher Natürlichkeit hervorrufen mochte. Überdies wissen wir, dass es schon seit dem 10. Jahrh. in Frankreich und den Grenzländern Fabriken gab, die wenigstens wollene Gewebe in Tier- und Pflanzenmustern herzustellen verstanden[1]); und — mögen sie nun aus diesen Manufakturen hervorgegangen oder aus dem Orient importiert sein — schon im 11. Jahrhundert sind Gewebe mit Darstellungen aus der Trojasage thatsächlich nachzuweisen[2]).

---

1) Fr. Michel, Recherches etc. t. I, p. 71.

2) Das Kloster Croyland erhält u. a.: „un voile d'or sur lequel était représentée la ruine de Troie", Fr. Michel l. c. t. I, p. 182 (note 1). Eine grosse Zahl kostbarer Gewebe mit den allerverschiedensten bildlichen Darstellungen zählt ein Inventarverzeichnis des Königs Karl V. v. J. 1379 auf, welches Lacroix l. c. p. 48 ff. zitiert.

Digitized by Google

121. Wenn also die Chanson de geste von Ansćis de Carthage in einer bei Fr. Michel, Recherches etc. p. 182 note 1 zitierten Beschreibung denselben Gegenstand auf einem Teppich und dann noch einmal auf den Segeln eines Schiffes dargestellt sein lässt, so sind wir weit entfernt davon, dies für eine Fabel zu halten. — Ebenso kann der Dichter des Blanc. Scenen, wie sie sich auf dem von ihm so überaus lebendig geschilderten Vorhang befinden (Blanc. 51 ff.) sehr wohl auf Geweben irgend welcher Art gesehen haben[1]). Die Hauptstellen der Beschreibung hat Schultz[2] I 77, Anmerk. 6 abgedruckt. Danach hängt der Vorhang — und zwar merkwürdiger Weise zuerst zusammengerollt, denn v. 65 heisst es „Blancandins l'estent et descœvre — im Zimmer der Königin; es sind darauf Ritter und Knappen in grosser Fülle im Kampfe dargestellt, auf der einen Seite im Reiterkampf, auf der andern im Nahkampf, Schwert gegen Schwert. — Die Erklärung des dem Knaben zuerst ganz unverständlichen Bildes durch seinen „latinier" unterstützt die Wirkung der unmittelbaren Anschauung in dem Masse, dass der junge Blancandin Vater und Mutter verlässt, um wie jene Ritter auf Abenteuer auszureiten. —

Eine Reihe ähnlicher Schlachtscenen werden wir uns vorstellen müssen, wenn wir lesen:

> . . . et estoit toute la chambre . . . encourtinee d'une courtine la plus belle et la plus riche qui oncques fust, car toute l'istoire d'Artus si comme il avoit conquis la seignourie sur les Bretons y estoit pourtraite, et tous les sept ars . . .

Die Stelle steht in dem Prosaroman „La Mort de Tristan et d'Iseut" (La Mort de Tristan et d'Iseut, d'après le ms. fr. 103 de la Bibl. nat. comparé au poème allemand d'Eilhart Oberg. par J. Bédier, Rom. XV, p. 499) und zwar in einer Hs. des 15. Jahrh. Sie geht aber offenbar auf ältere Vorlagen zurück, und konnte deshalb hier zur Illustration herangezogen werden.

122. Mit den Geweben, für welche Schultz[2] I, 77 Anmerk. 7 Belege aus deutschen Epen beibringt, ist ein Gobelin zusammenzustellen, den uns der Dichter Renaut in seinem Galerentroman vorführt[2]). Er

1) Übrigens ist diese Beschreibung sehr geschickt mit dem Stoff des Gedichts verbunden. Durch den Anblick der im Bilde dargestellten Kampfscene will der Dichter dasselbe Problem lösen, das Chrestien im Perc. durch den Anblick lebendiger Ritter löst, nämlich in der Seele eines edelgeborenen, aber absichtlich über ritterliches Wesen im Dunkeln gelassenen Knaben den eingeborenen Drang zu ritterlicher Bethätigung zu erwecken.

2) Ein Hinweis darauf bei Foerster, Ille, Einleitung S. XXXV.

Digitized by Google

ist von der Fee Gente hergestellt und ist von beträchtlicher Grösse (v. 552/3). Man sieht darauf Flores und Blancheflors Leben, den Raub Helenas, die zwölf Monate des Jahres, die Elemente u. s. w.; dazu kommen — vielleicht als Umrahmung — Blätter und Blüten.

518: Du roy Floire et de Blancheflour
Y ot la vie d'une part,
Tissue par merveilleux art,
Toute la vie des amans . . . . .
525: D'autre part fu toute la vie,
Comment Helene fut ravie
Que Paris emporta par mer,
Par l'outraige de trop amer . . . . .
533: Ceste moitié de drap fu riche,
Et l'autre ne fu mie chiche,
Ainz fu plaine de grant valeur,
Pourtraicte de fuille(s) et de flour,
De fil d'or et d'autre couleur
Qui reluisoient comme jour . . . .
541: En l'autre quartier avoit Gente
Ouvré, par trés soultive entente,
Par deliez et soultiz trais
Les douze moys de l'an pourtraiz.
Les eslemens par grant entente
Encore en e quartier ot Gente
Pourtraiz de soie et de fil d'or,
Le ciel, le feu luysant com or,
L'eaue et la terre avec partie
De ce dont Dieu l'avoit garnie.

Ob diese Dinge gewebt oder gestickt sind, wird nicht recht klar. V. 520 würde für das erstere, v. 537 und besonders v. 543 würden für das letztere sprechen, vielleicht hat man sich beides vereinigt zu denken. — Eine merkwürdige Scene, ein Venusgericht, ist auf Teppichen dargestellt, welche die grossen Säle in einem „Liebesparlament" schmücken. Die Stelle findet sich zwar nicht in einem Epos, sondern in den „Erreurs du jugement de l'amant banny", welche Keller teilweise in seiner Romvart publiziert hat, mag aber doch hier beiläufig erwähnt werden. Sie steht Romvart S. 191 und lautet:

De la men entray es grans sales
Garnies et parees richement
De beaux tapis brodez de perles

Digitized by Google

Et de saphirs semblablement
Es quelz estoit escript comment
Venus grant dieu damours et juge
Vendra au jour du jugement
Juger faulx amans par deluge.

E. Kleidungsstücke mit bildlichem Schmuck.

123. Ebenso reiche Gewebe, wie man zur Dekoration verwandte, benutzte man in den wohlhabenden Schichten der Gesellschaft zur Herstellung der Gewänder. Gegen Ende des 13. Jahrh. erreichte der Kleiderluxus eine so erschrecklich hohe Stufe, dass die Kirche sich genötigt sah, mit den energischsten Verboten dagegen einzuschreiten[1]). Aber diese Unsitte hat doch auch ihr Gutes gehabt; sie hat nicht wenig zu jenem erstaunlich raschen Aufblühen der Webekunst in den Ländern des Occidents beigetragen, das gerade in diese Epoche fällt und sich auch überall in unseren Epen bemerkbar macht. Über Schnitt und Zweck der einzelnen Kleidungstücke sowie über Namen und Art der dazu verwendeten Stoffe hat Schultz[2] I 244 ff. u. 332 ff. gehandelt unter Benutzung der schon öfters zitierten Untersuchungen Francisque Michels. Uns gehen hier nur eigentlich künstlerische Verzierungen an Kleiderstoffen, seien sie nun — was sich nur selten mit Sicherheit auseinanderhalten lässt — aufgenäht, eingewebt oder gestickt, des Näheren an. Dahin gehören einfache Muster wie Kreuzchen (Er. 1590), Sternchen u. dergl. nicht, wenngleich die über den schwarzen „Purpur" eines Mantels hingestreuten goldenen Sternchen (Perc. 2991; ib. 22493) immerhin einen recht wirksamen Schmuck gebildet haben mögen[2]). Auch die zahlreichen Belege für geblümte oder blumenbestickte Stoffe können wir hier übergehen[3]). Nur eine interessante Stelle sei herausgehoben: im Escoufle 1146 ff. zieren Schwertlilienblüten, aus Goldfäden gestickt und mit einer Umschrift versehen, deren Buchstaben aus dem eigenen goldblonden Haar der Stickerin bestehen[4]), einen Prunkärmel, den ein türkischer Ritter als Liebeszeichen seiner Dame trägt.

124. Natürlich kommen auch hier neben einfachen Blumenmustern solche in Verbindung mit Tierornamenten vor, eine Ver-

1) Schultz[2] I 273 ff.

2) Cf. auch Perc. 25196: bloi samit | A flours d'or estelé d'argent.

3) Th. 8438 ff. Alex. 382, 32. Perc. 9483 ff., ib. 27780 etc.

4) Über die Verwendung des Haares an Stelle der Seide vgl. Fr. Michel, l. c. I, 103 ff. [Cligès 1161 T.]

Digitized by Google

zierung, die künstlerischen Kompositionen schon näher steht. Wir finden dergleichen z. B. Tr. 6206, und dann auch an dem Mantel der Briseida, der ebenso wie die übrigen Teile ihres Anzuges in eingehender und für die Erkenntnis der Tracht in der ersten Hälfte des 12. Jahrh. sehr lehrreicher Weise beschrieben wird[1]). Für uns sind besonders von Interesse die Verse:

Tr. 13322: Le jor est bien de set colors:
Si n'a soz ciel beste ne flors
Dont l'en n'i voie portreitures,
Formes, senblances et figures.

Wenn ferner 13327 ff. gesagt wird, „un sage poete indien" habe dem Calchas diesen Stoff aus seinem Lande geschickt, so steckt dahinter die Thatsache, dass zu Benoits Zeiten derartige kostbare Stoffe noch meist aus dem Orient importiert wurden. Was man im 12. Jahrh. noch nicht selbst herstellen konnte, schrieb man wohl auch den Feeen zu, welche das Volk sich überall als kunstfertige Weberinnen und Stickerinnen vorstellte. So hören wir über das Gewand der Camilla:

En. 4015: Treis faees serors la firent,
en une chambre la tissirent;
chascune d'els s'i essaia
et son saveir i demostra
et firent i peissons marages,
oisels volanz, bestes salvages.

Dass uns Tiere aller Art besonders in alter Zeit auf Gewandstoffen häufig begegnen, ist nicht zu verwundern bei der bekannten Vorliebe des romanischen Stils für Tierformen, die wir uns jedoch nie naturalistisch, sondern durchweg dekorativ und dann oft sehr phantastisch behandelt zu denken haben. Schon in Tr. 13012 sind junge Löwen aus „orfreis" einem Gewande aus rotem sarragossischem Tuch wohl aufgenäht; goldene Adler zieren einen Bliaut in Al. 451, 27 ff.[2]), während von „biestes et oisiaus" ganz allgemein die Rede ist an einem Bliaut in Perc. 19034, von Tieren, Blumen, Fischen und Vögeln an einem gleichen Kleidungsstück in Ch. Cygne 6614 ff., von Vögeln allein an einem „baudequin d'or" in G. Dole 235. In Verbindung mit Fischen zieren dieselben, in Goldstickerei ausgeführt, auch einen Gürtel in demselben Gedicht 4812. — In diesem Roman und in dem verwandten

1) Schultz hat diese Beschreibung, wie es scheint, nicht gekannt.

2) Im Ms. Ars. fol. 107 v° (P. Meyer, Al. le Gr. I 98, 21) sind gar die „chauces" aus so gemustertem Stoff:

Chaucez fu d'un blanc paile à oiselez ovrez.

Digitized by Google

Escoufle finden wir — also im erten Drittel des 13. Jahrh. — an den Prunkgewändern zuerst die Wappen der Träger eingestickt:

G. Dole 5157[1]): A biaus escuciaus de ses armes
En vesti une (sc. robe) de samis
S'en avoit par devers le pis
Les ensegnes et sor les bras.

Und im Escoufle fertigt Aelis einen Gürtel an, der ebenso wie das dazu gehörige Almosentäschchen in Goldstickerei (5905) das Wappen des Gemahls der Empfängerin (5560 ff., 5675), einen Löwen (5702), enthält[2]).

125. Figürliche Kompositionen auf Gewandstoffen gab es schon im Altertum; ich erinnere z. B. an die Thebaïs des Statius VI, 542 ff., wo ein Gewand mit Darstellungen aus der Sage von Hero und Leander am Saum beschrieben wird. Auch aus dem frühen Mittelalter ist Ähnliches bekannt: in den berühmten Wandmosaiken zu Ravenna zeigt der Mantel der Theodora die Weisen aus dem Morgenlande, und ein Stoff, den v. Hefner-Alteneck Bd. I Taf. 5 zwischen 550 und 650 ansetzt, enthält eine Scene, welche an die Geschichten von Herkules oder Simson mit dem Löwen erinnert. Im Occident scheinen jedoch diese Bilder auf Kleiderstoffen erst viel später allgemein bekannt zu werden. Hat es doch Chrestien noch für nötig gehalten, sich auf die „estoire" und im besonderen auf Macrobius zu beziehen, um mit einer Beschreibung dieser Art bei seinem Publikum Glauben zu finden:

Er. 6736 ff.: Lisant trovomes an l'estoire
La description de la robe,
Si an trai a garant Macrobe
Qui au descrire mist s'antante,
Que l'an ne die que je mante.

Wir haben es mit dem Krönungsgewand Erecs zu thun, das von vier Feeen hergestellt worden ist. Jede von diesen hat darauf eine der vier Wissenschaften des Quadriviums abgebildet; wir erblicken also auf dem Gewande zunächst die Geometrie,

6747: Si com ele esgarde et mesure,
Con li ciaus et la terre dure . . .,

dann die Arithmetik,

6759: Si com ele nombre par sans
Les jorz et les ores del tans,
Et l'eve de mer gote a gote . .,

---

1) Oder vielmehr 5156 ff., da von 4170 an falsch gezählt ist.

2) Eine andere Stelle des Escoufle, wo von einer wappengeschmückten Steppdecke die Rede ist, hat schon Fr. Michel I, 55 mitgeteilt.

Digitized by Google

ferner die Musik —

6774: Ceste œvre fu et buene et bele;
Car devant li gisoient tuit
Li estrument et li deduit —

und endlich die „beste der Künste", die Astronomie:

6782: Qui as estoiles se consoille
Et a la lune et au soloil . .

Mehr als wir von derartigen Darstellungen, die aber meist alle sieben Künste umfassen, schon wissen, erfahren wir aus Chrestiens Versen nicht. Im besonderen erhalten wir auch hier keine völlig klare Vorstellung von dem Aussehen der symbolischen Gestalten; von Attributen wird mit Deutlichkeit nur bei der Musik gesprochen, und als solche werden bezeichnet „li estrument et li deduit", wobei auch das letztere Wort Musikinstrumente — wenn auch im weitesten Sinne (etwa wie dtsch.: „Spiel") — bezeichnen dürfte[1]).

126. Auch eine eingehende Beschreibung im G. Dole 5310 ff.[2]) bringt uns nicht gerade viel Neues; das Gewand der Kaiserin, um das es sich dort handelt, ist mit Stickereien verziert, und diese stellen Scenen aus dem so ausserordentlich oft zu dergleichen verwendeten Trojanerkrieg dar. Aber es sind doch nicht genau dieselben Scenen, die wir schon kennen. Man sieht auf der Robe nämlich Helenas Geburt —

5318: Einsi com Helaine fu née,
I estoit l'istoire portrete —

ferner ihr Portrait sowie das des Hektor, des Paris, des Priamus und des Mennor d. h. Memnon (5320 ff.). Daneben sehen wir dann allerdings wie gewöhnlich den Raub der Helena, den Zug der Griechen nach Troja, Hektors Tod im Kampfe gegen Achilles, die Zerstörung der Stadt u. s. f. (5324 ff). Die Stickereien, welche ausdrücklich als solche bezeichnet werden durch die Verse:

5312: Il n'iert ne tiessuz ne tresliz,
Ainçois l'ot tot fet a aguille
Jadis une roïne en Puille . . . .,

stammen also aus Apulien und haben zu ihrer Herstellung eine Zeit von sieben oder acht Jahren in Anspruch genommen (5316); sie

1) Foerster (gr. Erecausgabe zu 6746) erinnert bei v. 6746 ff. dieser Beschreibung an den Schlus des Alexanderfragm. Man denke auch an die symbolisch gedeuteten Darstellungen auf dem Gewand der Philosophie im prov. Boethius v. 204 ff.

2) Richtiger 5309 ff.; cf. S. 620 Anmerk. 1.

Digitized by Google

sind dafür aber auch so prächtig geworden, dass der Dichter sagen kann:

5336: . . . . Or n'est an vie
Hom que si biau drap seüst faire.

127. Aus der Artussage stammen wie bei dem § 121 erwähnten Gobelin die bildlichen Darstellungen an dem Mantel, welchen die Braut des Meriaduc zur Hochzeit trägt (Ch. as .II. esp. 12180 ff.). Die betr. Stelle ist zwar schon von Schultz[2] I 271 Anmerk. 1 besprochen worden; ich möchte sie aber trotzdem hier im Wortlaut wiedergeben, weil sie uns eingehend über ein bisher höchstens in Andeutungen berührtes Stoffgebiet informiert:

12180: S'estoit portrais tous li mantiaus
(1) Comment Merlins Uter mua
Sa face et comment il sambla
Le conte Gorloys de chiere
Et de uois, et en quel maniere
(2) L'auoit por son seignor tenu
Ygerne, et comme engendres fu
Li boins Artus a Tintaguel,
(3) Et comment ele fist puis duel
Des nouuieles ki la nuit uinrent
Car son seignor por ocis tinrent
Cil ki de l'estor escaperent,
(4) Coment li baron s'acorderent
De Bretaigne, ke l'espousast
Uter et k'il la coronast,
(5) Et furent ou mantel portait
Et les proeces et li fait
K'Artus fist dusqu'au ior de lores.

Übrigens weist nicht nur die Kleidung weltlicher Fürsten und Fürstinnen derartigen Schmuck auf; auch Teile des geistlichen Ornates sind künstlerisch mit Bildern etc. ausgestattet worden. Den Luxus, den die Kirche bei den Laien bekämpfte, musste sie bei ihren eigenen hohen Würdenträgern dulden, die sich auch durch die auf Einfachheit gerichteten Bestrebungen der Cistercienser und Cluniacenser wenig beeinflussen liessen. Wir haben dafür zahlreiche Zeugnisse in den erhaltenen Bischofsgewändern, Stolen, Mitren etc.; auch eine Stelle in unseren Epen spricht davon: Im Escoufle trägt ein Erzbischof

212: Une mitre faite a ymages,
Broudée tot de chief en chief.

Digitized by Google

F. Zelte.

128. Die reichlichste Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Kenntnis prunkvoller Gewebe bieten den Dichtern die zahlreichen Beschreibungen von Zelten. Auf ausgedehnten Jagden, auf langen Reisen und besonders auf Kriegszügen konnte man das immer mitgeführte Zelt als schützendes Obdach nicht entbehren. Natürlich zeichneten sich die Lagerzelte der Fürsten und Könige vor denen der übrigen durch grössere Dimensionen und prächtigere Ausführung aus; und in der That wissen wir aus einwandsfreien historischen Quellen, dass es Gezelte gegeben hat, an denen die Pracht der Farben und die Kostbarkeit des Stoffes wetteiferten mit der Fülle bildnerischen Schmuckes[1]). Derartige Prunkstücke wurden gern zu Geschenken der Fürsten unter einander verwendet; ich erinnere nur an Joinville's Erzählung, wonach Ludwig der Heilige dem Tartarenkhan eine prächtige Zeltkapelle übersandte[2]): Li roys . . . . lour envoia une chapelle que il lour fist faire d'escarlate. Et pour aus atraire à nostre creance, il lour fist entaillier en la chapelle toute nostre creance, l'Annonciacion de l'angre, la Nativitei, le bauptesme dont Diex fu baptiziez, et toute la Passion et l'Ascension et l'avènement dou Saint-Esperit.

129. Das äusserst reiche Material, welches unsere Epen hier bieten, ist zum Teil von Schultz schon herangezogen worden. Ehe ich auf Grund desselben auf die Beschreibungen der künstlerischen Darstellungen an Zelten eingehe, möchte ich jedoch noch auf eine eigentümliche Verwendung des Zeltes hinweisen, von der Schultz nicht spricht. Im Ch. Cygne 4096 heisst es:

El palais fu tendus .I. riches paveillons,
Desor le maistre feste l'aigles d'or et li pons;

der Fussboden ist mit Rosen, Minzen, Binsen u. s. w. bestreut, und 4106 wird das Zelt geradezu mit „cambre" identifiziert und darin das Brautbett bereitet. Danach scheint es, als hätte man — etwa wenn die Zahl der verfügbaren Zimmer nicht ausreichte oder auch aus bestimmten anderen Gründen — in der grossen Halle des Palas Zelte ausgespannt, die zeitweilig die Stelle von Wohn- und Schlafgemächern vertraten, jedoch fortgenommen werden konnten, sobald der Raum im Saale zu festlichen Veranstaltungen etc. gebraucht wurde. Dass man auf Schiffen zu einem ähnlichen Zwecke Zelte aufspannte (Part. 757 ff.), ist nicht weiter verwunderlich.

---

1) Schulz[2] II 248.

2) Joinville, Hist. de St.-Louis publ. p. Wailly, cap. 93.

Digitized by Google

130. Von den Stellen innerhalb der zu Grunde gelegten Litteratur, an denen von Zelten die Rede ist, können nur die interessantesten berücksichtigt werden; blosse Hinweise dagegen müssen wir gänzlich bei Seite lassen[1]). In ausführlicheren Beschreibungen finden wir zunächst gerühmt die Farbenpracht der Zeltwände. So ist eins der vielen Zelte, die uns noch ausser dem von Schultz[2] II 252 Anmerk. 1 erwähnten im Perc. begegnen (1832 ff.) rot und grün und mit „orfrois" (Goldborte) besetzt; über demselben sitzt ein vergoldeter Adler, ein Gebrauch, der auch durch viele andere Stellen bezeugt wird[2]). Der Pavillon, an dem die § 91 besprochenen automatischen Thürhüter sich befinden, wird wegen seines Reichtums an Gold- und Silberschmuck gerühmt (Perc. 13328 ff.), und das Zelt mit dem schreienden Adler (§ 83; Ipom. 3308 ff.) ist unten mit einer zwei Spannen breiten Goldborte besetzt; die Seile, die es halten, sind aus Seide, die Stützen (estaches) aus Gold.

131. Frühzeitig finden wir daneben schon bildliche Darstellungen beschrieben: Eneas lässt vor Laurente ein Zelt aufschlagen, das er vor Troja von einem Griechen erbeutet hat (En. 7281 ff.); es ist so gross, dass es einem Donjon gleicht (7320); hundertfarbig ist es mit Tier- und Blumendarstellungen verziert und wird vom goldenen Adler überragt:

En. 7315: Li tres esteit de cent colors,
tailliez[3]) a bestes et a flors
et a girons et a merels
et a listes et a tavels . . . .
7321: une aigle d'or ot en son mis
que l'en veeit par le païs.

Ganz ähnlich ist ein Zelt beschaffen, welches Gauwain (Perc. 12013 ff.) findet: aus buntem Seidenstoff (pale), mit Vögeln und Blumenmustern

1) Al. 373, 26 (aucube); 461, 26; 188, 33 (pavillon). Tr. 21921 ff. Perc. 21215 ff. U. a. widmet auch das Fragment der prov. Chanson d'Antioche (P. Meyer, Archives de l'Orient latin t. II, Documents, p. 467 ss.) einem Zelte, dessen ungeheure Grösse besonders gerühmt wird, einige z. T. sehr dunkle Verse. Der Text steht v. 294 ff., die Übersetzung p. 501.

2) Tr. 7586; 21921 ff.; 24803 ff. Blanc. 1099 ff.; auf einem Zelte Alexanders Al. 221, 17 „flammt" dagegen ein Drache. Cf. § 23.

3) Man beachte den merkwürdigen Gebrauch dieses Verbs (bei Joinville l. c. in gleicher Verbindung entaillier), gleichsam als beständen die Verzierungen aus Schnitzwerk. Oder kann man aus dem Gebrauch dieser Vbn. schliessen, die Figuren seien aus anders gefärbtem Stoff ausgeschnitten und auf die Zeltwand aufgenäht gewesen? Dass man so verfuhr und z. T. [in Afrika und Spanien (Granada)] noch so verfährt, zeigt Fr. Michel, l. c. I, 33.

Digitized by Google

geziert und mit dem goldenen Adler auf edelsteinbesetztem, goldenem Knauf.

132. Auch hier hat man sich nicht mit einfachen Ornamenten zufrieden gegeben; im Gegenteil: gerade auf Zelten finden wir die mannigfachsten Kompositionen, bildliche Darstellungen aus allen möglichen Gebieten. Und der Gebiete, der zur Verfügung stehenden Vorwürfe waren schon in früher Zeit nicht wenige. Eine Beschreibung in Th. 2921 ff. zählt — sagenhafte Stoffe ganz bei Seite lassend — eine solche Fülle von Darstellungen an einem Zelte auf, dass sie geradezu als eine Art von Verzeichnis der dem Mittelalter ausserhalb von Sage und Legende zur Verfügung stehenden künstlerischen Stoffe betrachtet werden kann. Poetischer Wert wohnt der einfachen, trockenen Aufzählung nicht im mindesten inne; ich kann mich also, Zusammengehöriges zusammenfassend, darauf beschränken, einen Auszug der Stelle zu geben. Das Zelt besteht aus farbigem „paile" und ist mit Tieren und Blumen verziert. Daneben finden wir in bildlichen Darstellungen vertreten a) geschichtliche Motive:

2925: Bien i sont peintes les estores,
Les vieilles leis et les memores
Et les justices et li plait,
Li jugement et li forfait, . . .

b) Landschaftliches: Berge und Thäler (2929), Wiesen und Jagdgründe (rivieres) (2933), Wälder (2929), Burgen, Städte und feste Plätze (2943); c) Genrescenen: Tänze, Jungfrauen mit dem Geliebten, Frauen mit ihren Gatten (2930) mit Habichten und Sperbern, auf Zeltern und Streitrossen etc.; d) Kampf- und Turnierscenen:

2940: Li embuschement des aguaiz,
Li cembel et les envaïes
Que danzel font por lor amies . . .

Das Zelt wird, wie üblich, von einem goldenen, auf einem Knauf sitzenden Adler bekrönt, der mit Niello und einer grossen Menge edlen Gesteins verziert ist; der Dichter sagt von ihm:

2950: Vilains ne l'ose reguarder;
Li reis David ne Salomon
N'ot tal aigle en son paveillon.

133. Im Gegensatz zu dieser schematischen Aneinanderreihung von Namen zeichnet sich die Beschreibuug eines zweiten Zeltes, das wie das erste dem Könige Adrastus von Argos gehört, gerade durch völlige Anschaulichkeit unter weiser Beschränkung in den Stoffelementen aus (Th. 3979 ff.). Das Zelttuch der als wunderbar und gross gerühmten königlichen Wohnstätte besteht aus überseeischem, blauem

Digitized by Google

und rotem Purpurstoff (Th. 3979—83). Die künstlerischen Darstellungen darauf, v. 3984 u. 4032 als „peint" bezeichnet, zieren teils das eigentliche Zelt, teils den Vorhang desselben. Letzterer zeigt mannigfache Tierbilder:

4047: En la cortine d'environ
Sont peint lepart, ors et leon.

Am Zelte selbst sind drei verschiedene Bilder vorhanden: eins im vorderen Felde, über dem Eingang: 3987 El pan davant desus l'entree . . ., ein zweites auf der rechten Zeltwand:

4031: De l'autre part, el destre pan . .;

über den Ort des dritten wird uns nichts verraten. — Das erste der erwähnten „Bilder", über dem Zelteingang, ist eine runde Weltkarte:

3985: A compas i fu mapemonde
Enlevee, tote roonde, . . .
3988: A or batu menu ovree.

Und zwar scheint es sich hier weder um eine Gebildweberei, noch um eine Stickerei, sondern um eine Malerei auf Goldgrund zu handeln[1]). Auf der Weltkarte werden die fünf Zonen unterschieden; die beiden äussersten, die mit Eis und Schnee bedeckten kalten Zonen, sind indigoblau gefärbt (3991 ff.); die mittelste, die warme Zone, zeigt die rote Farbe des Feuers (3989 ff.):

3996: Cele est vermeille por le fou.

Sonst ist in diesen drei Zonen nichts zu sehen:

3997: Que por le fou, que por les neis,
N'abite rien en celes treis.

Das ist anders bei jeder der gemässigten:

3999: Entre chascune daerraine
Et la chaude, qu'est meiloaine,
En ot une que fu tempree:
Devers gualerne est habitée.
Iluec sont les citez antives
O murs, o tors et o eschives:
A or batu sont li torrel
Et li portail et li tornel.

1) Allerdings macht dabei das „enlevee" immer noch Schwierigkeiten, das ja eigentlich „erhaben dargestellt", bei Metallgegenständen „getrieben" heisst. Aber ein Relief kann doch auf dem Zelttuch nicht gut angebracht sein. Die termini gehen etwas durcheinander [cf. peindre, malen auch „in Emailarbeit darstellen" Flore A 439 (§ 56), ferner für „enlever" oder „tresjeter" (§ 65, 1) gebraucht].

Digitized by Google

Tuit li reaume et tuit li rei
Sont iluec peint chascuns par sei,
Et li setante et dui language (!!)
Et mer betee et mer sauvage;
Mer roge i est, faite a neiel,
Et li pas as fiz Israel;
De Paradis li quatre fiun,
Ethna qui art et giéte fun.
Monstres i ot de mil maniéres,
Oiseaus volanz et bestes fiéres;
Et li nostre home i sont bien peint,
Cil d'Ethiope de neir teint.
Oceanus cort par l'ardant,
Egeon ses braz i espant.

Diese wunderliche Mischung von biblischen und antiken Motiven ist für uns — noch dazu auf einer Weltkarte — nicht recht vorstellbar; ob sie deswegen der mittelalterlichen Kunst mit ihrer reichlichen Benutzung von Symbolen auch ohne Weiteres abzusprechen sei, ist eine andere Frage. So kostbar das Bild ist, so kostbar ist auch die Umrahmung; sie besteht aus goldgefassten Edelsteinen der mannigfachsten Art, die in der Sonne hell leuchten (4025 ff.)[1]). — Die anderen beiden Darstellungen behandeln uns schon bekannte Motive; einerseits die 12 Monate und die beiden Hauptjahreszeiten[2]).

4031: De l'autre part, el destre pan,
Sont peint li doze meis de l'an;
Estez i est o ses amors,
O ses beautez et o ses flors;

1) Es werden aufgezählt: Emeraudes, jaspes, sardones | Berils, sardes et calcedones | Et jagonces et crisolites | Et topaces et ametistes . . . Cf. §§ 29, 37 u. a.

2) Die Monate und Jahreszeiten waren ein beliebtes Motiv für alle Zweige ma. Kunst. Man findet solche Darstellungen in Miniaturen, in Stein und Holzskulptur, in Mosaikpflaster, in Wand- und Glasgemälden. Sie wurden bezeichnet entweder durch die entsprechenden Zeichen des Tierkreises oder durch charakteristische Beschäftigungen, oft auch durch beides. Wer sich näher für diese Frage interessiert, sei verwiesen auf die interessante Abhandlung von James Fowler: On mediæval representations of the Months and Seasons im 44. Bde. der Zeitschr. „Archæologia" (1873) p. 137 ff.; ferner auf Ztschr. f. rom. Phil. XII 87; Romania XXVI 229; Sébillot, Les mois et l'imagerie in Rev. d. tradit. popul. 1889; Riegel, die mittelalt. Kalenderillustration in Mittheilungen d. Inst. für österr. Geschichtsforschung X 1 (1889).

Digitized by Google

O ses colors i est estez;
Ivers i fait ses tempestez,
Qui vente et pluet et neige et gresle
Et ses orez ensemble mesle —;

an anderer Stelle sehen wir Bilder aus der Geschichte der griechischen Könige:

4039: Après i fist peindre li reis
Et les justices et les leis
Que menérent si ancessor,
Qui de Grece furent seignor;
Des reis de Grece i fist l'estore,
Ceus qui sont digne de memore,
Les proeces et les estors
Que chascuns d'eus fist en ses jors.

Diesem reichen künstlerischen Schmuck an den Zeltwänden entspricht auch die Ausstattung der übrigen Teile; die aus braunem paile bestehende „liste" — jedenfalls ein oben um das Zelt herumlaufender Fries — ist mit einem eigentümlichen Muster verziert:

4051: Entailliee a menus marreaus[1])
Et a pilers et a quarreaus.

Der über dem Zelte als Zeichen der königlichen Gewalt aufgepflanzte Adler mit einem Karfunkel[2]) (im Schnabel?) wird von einer rot gefärbten Elfenbeinsäule getragen (4053 ff.); die Pfosten (paisson), welche das Zelt halten, sind bunt (vermeil et bléf) und die daran befestigten Seile bestehen aus geflochtenem Silber(draht) 4061 ff. . .

134. In einer Anmerkung zu Th. 3779 (Th. II, 339) stellt Constans mit dieser Beschreibung die zusammen, welche uns der Al. von einem Zelte des grossen Macedonierkönigs giebt; „on y voit, comme ici, une mappemonde[3]) et les 12 mois de l'an, mais les travaux d'Hercule et l'histoire de la belle Hèlène y remplacent l'histoire de la Grèce". Die betreffende Stelle steht Al. 53, 27 ff. und ist schon von Schultz[2] II, 252 besprochen worden, der jedoch einige wirklich fabelhafte oder auch

1) Glossar: ornement reproduisant les lignes de la table du jeu du même nom.

2) Dieser Edelstein hat eine Geschichte: l'escharboncle | Qui fu Flori le rei, son oncle, | Que il conquist quant il prist Terse | Et il venqui les Turs de Perse.

3) Er verweist ferner auf Zelte mit Weltkarten in Doon de Nanteuil (Paul Meyer, Rom. XIII, 24: Trestos est establis a bestes et a chiens; Se est la mapemonde, a dire n'en fu riens) und in dem „Poème de la Croisade imité de Baudri" (P. M. l. c. La mapamunde i fu as regues demostrer), beides also nur flüchtige Andeutungen.

Digitized by Google

nur fabelhaft erscheinende Angaben ganz bei Seite gelassen hat; zu den ersteren gehört es, wenn man uns sagt, die Pflöcke seien aus „fin or Espagnois“ gewesen (Al. 54, 3), worunter man sich nach dem Bericht der Schedula diversarum artium im Mittelalter nicht gewöhnliches Gold sondern eine abenteuerliche Mischung vorstellte, zu der u. a. ausser Basiliskenpulver das Blut eines rothaarigen Menschen verwendet wurde; ferner, dass man der Seide, aus welcher die Seile hergestellt wurden, die Federn eines „alerion“ genannten Vogels beigemischt habe, wodurch sie gegen Zerschneiden gesichert gewesen seien (Al. 54, 5); aber der auf den ersten Blick ebenfalls als reine Fabel erscheinenden und daher von Schultz auch nicht erwähnten Bemerkung, das Material der vier verschieden (weiss, schwarz, rot, grün) gefärbten Zeltwände sei Salamanderhaut und daher der Pavillon feuersicher gewesen (Al. 54, 14 ff.), liegt sehr wohl etwas Thatsächliches zu Grunde; nämlich eine dunkle Erinnerung an die bei den Alten vorkommende Verwendung des Asbests zu dergleichen Geweben oder auch eine Ahnung von der im Innern Asiens betriebenen Asbestindustrie, wovon uns später Marco Polo Genaueres berichtet[1]). Noch eine wichtige Angabe der Beschreibung übergeht Schultz ganz. Der Adler, welcher auf dem First des Daches sitzt, aus Gold geformt und mit Diamanten und anderen Edelsteinen besetzt ist, hält eine Flöte im Schnabel, welche lieblich ertönt, wenn der Wind sie trifft.

Al. 55, 5: e ens el bec de l'aigle avoit .I. calemiel;
quant li vens se fiert ens, si cante si très bel
que mius vaut a oir que flajot ne festiel.

Es ist dies der zweite Vogel dieser Art, den wir im Al. treffen; der erste bekrönte das Mausoleum des Emirs von Babylon (§ 41; Al. 446, 15 ff.). Für uns interessanter sind die Darstellungen auf den vier Feldern des Zeltes, von denen Constans in der oben zitierten Stelle spricht. Die beiden Darstellungen, welche mit denen am Zelt des Adrastus in den Gegenständen übereinstimmen, zeigen doch in der Behandlung beträchtliche Abweichungen. Die Monate scheinen hier in charakteristischen Landschaften dargestellt zu sein:

---

1) Le livre de Marco Polo, publ. p. M. G. Pauthier, Paris 1865 (2 vols), chap. 59. Er nennt das Mineral gleichfalls „salemandre“, aber er sagt ausdrücklich: Car sachiez de voir que salemandre n'est pas beste, si comme on dist en no pais; mais est de vaine de terre. Er beschreibt dann mit grosser Genauigkeit die Gewinnung und Verarbeitung des Asbests und erzählt zum Schluss: Et si sachiez que, à Romme, en a une touaille que le grant Kaan y envoia à l'Apostoille pour moult beau present, pour mettre le saint suaire de Jhesu Crist dedens.

Digitized by Google

55, 10: el premier cief devant, ot point .I. mois d'esté:
tout si com li vregier verdoient et li pré,
et ensi com les vignes florisent et li blé.-
li .XII. mois de l'an i sunt tout devisé,
tout ensi com cascuns moustre sa poesté.

Dazu kommen Tage und Stunden, der Himmel mit den Planeten und Sternbildern und das Jahr in seiner Majestät[1]), alles durch Inschriften erläutert 55, 15 ff. — Auch die auf dem zweiten Felde gemalte Weltkarte ist ganz anders beschaffen als die in Th. geschilderte. Die Erde ist rundum vom Meer umgeben,

55, 22: si com li filosofe le sorent deviser;

nicht die fünf Zonen wie vorher, sondern die drei Weltteile Asye, Europe und Aufrike sind darauf dargestellt mit Bergen, Flüssen und Städten, deren Namen überall angegeben sind:

55, 26: par les lettres escrites, i poesout trover.

Beim Anblick dieser Karte empfindet es Alexander jedesmal schmerzlich, dass Gott die Erde so klein geschaffen hat; denn

55, 31: .II. tans en peust bieu .I. haus cuers gouverner;

andererseits giebt ihm die Karte immer wieder die Absicht ein, dieses Wenige ganz zu erobern und sich unterthan zu machen. Ähnlich betrachtet der König die Thaten des Herkules, die auf der dritten Zeltwand dargestellt sind, als das Vorbild, das er sich bemühen will zu erreichen (Al. 56, 10 ff.). Man sieht auf dieser dritten Wand zunächst die Geburt des Herkules:

55, 35: En le tierce partie del tref estoit comment
Hercules fut concius et nés premièrement;

dann den Knaben mit den beiden Schlangen (55, 37 ff.), und andere Scenen aus seinem Leben, so, wie er die Säulen im Osten (!) errichtet:

56, 5: puis conquist-il la tiere desi en Orient;
illuec mit-il ses bones, voiant tote la gent;
tot ensi le voit on el tref apertement,

und endlich, wie er das Weltgebäude trägt:

56, 8: en le fin de l'estore i est com faitement
le ciel tient sor sen col, par son encantement.

---

1) Cf. Fowler, l. c. p. 173: Im Chor der Kathedrale zu Aosta (2. Hälfte des 12. Jahrh.) findet man dgl. auf dem Mosaikpflaster: twelve medallions of equal size, representing the labours of the months, surround a larger medallion, which represents the year (ANNVS) symbolized by a beardless un-nimbed figure, richly clad in various colours and seated upon a throne, holding in his right hand the sun (SOL) and in his left the moon (LVNA).

Digitized by Google

Auch die Darstellungen auf dem vierten und letzten Felde, eben jene so häufig begegnenden Scenen aus der Trojasage, erhalten hier Beziehungen zu Alexanders Plänen. Beim Anblick der Zerstörung Trojas sagt Alexander zu den 12 Pairs:

56, 26: del roiaume de Perse ferai itel ruine,
et mettrai le roi Daire en itel desepline . .

Wir finden auf der Zeltwand zunächst den Raub Helenas; und zwar wird hier einmal, was leider so selten vorkommt, ein Detail aus dem betr. Bilde gegeben: Menelaus sitzt, nur mit einem Schilde bewaffnet, der einen Löwen im Wappen zeigt, auf einem Maultier, (ist also unfähig zu kämpfen):

56, 16: et li rois Menelaus en ot en sa saisine
.I. escu de painture, de forme léonine,
et cevauca la mule qui n'ert mie frarine.

Nur angedeutet sind dagegen die andern Scenen, die Fahrt nach Troja, die Belagerung dieser Stadt, und endlich ihre Eroberung und Zerstörung (Al. 56, 20 ff.). — Die Trojasage hat auch zu einem beträchtlichen Teil des figürlichen Schmucks den Stoff geliefert, den wir in der nach Godefroid de Bouillon 22035 ff. von Schultz[2] II 252 zitierten Beschreibung eines Zeltes finden; mit Bezug darauf genüge es, auf Schultz zu verweisen.

135. Ein neues Stoffgebiet betreten wir mit der Beschreibung der 10 Pavillons, welche im Claris Gauwain, Yvain und dessen Schwester Marine auf ihrem Wege zu Laris finden, und über deren Schönheit sie geradezu ausser sich geraten (29219; cf. auch 29190 ff.). Die Verzierungen daran sind gestickt [ouvrez a euvres sarrazines (29202)] und zwar, wie wir später (29271 ff.) erfahren, von der Fee Madoine; sie zerfallen in Darstellungen aus der Geschichte einerseits und aus der Himmelskunde andererseits:

29203: Toutes les vraies medecines
I sont escrites en Ebreu[1]),
Et li Sarradin et li Geu[2])
I sont portret trop richement,
Li Crestïen meïsmement
Et les batailles, qu'il ont fetes,
Qui a toz jours seront retretes;
Les estoires du firmament
I sont pourtretes richement

1) Eine ganz merkwürdige Angabe!

2) Mit Bezug auf Geu-Judaeus cf. Foerster zu Aiol 10084.

Digitized by Google

Et li soleus et les planetes,
Li experiment, les carretes,
Li signe, li avenement
Qu'avienent par le firmament;
S'i est, con les foudres descendent
Et en quel point que il esprendent
La terre par divers pais.

136. Ganz dieselbe Gliederung in geschichtliche und astronomische Darstellungen zeigt das Jer. 5492 ff. beschriebene Zelt des Sultans von Persien, das — obwohl es früher schon dem Könige Alexander gehört haben soll (5494) — von Mohamed verfertigt ist:

5496: Mahomes Gomelins le fist par triforie . .

Die Bilder historischen Inhalts beziehen sich auf das Alte Testament und auf alles, was seither geschehen ist:

5498: Dès la premiere loi que Dex ot establie,
I sont tot li estoire paint d'ovre d'or polie;
A cristal et a jaffes faiticement ordie.
Li jors et li solaus et la lune esclarcie,
Les iaues et la terre et la mers qui ondie,
Li poisson et les bestes et li vens qui balie,
L'avisons[1]) des estoiles, qui parmi l'air tornie;
Dex ne fist creature ne soit el tref bastie.

Ausserdem finden wir noch unsere altbekannten sieben Künste, aber in besonders hervorgehobener neuer Gruppierung:

5510: Li .VII. art i sont paint à .I. plait general,
Qui desputent ensanble et de bien et de mal.

Dass die übrigen Bestandteile wieder als besonders kostbar geschildert werden, bedarf kaum der Versicherung. Doch interessiert es uns ja erst in zweiter Linie zu hören, aus welchem Material die Pflöcke und die Seile bestanden haben.

Wichtiger ist, dass (oben) rund um das Zelt ein Fries von Edelsteinen läuft — die gegen Vergiftung schützen sollen (Jer. 5523 ff.) und endlich, dass auf diesem selben Zelte das Mohamedstandbild sich erhebt, von dem wir schon gesprochen haben (Jer. 5563 ff., § 73). —

Eine kürzere Beschreibung im B. Commarchis 5342 ff. spricht ebenso wie diese von historischen Darstellungen auf einem Zelte; und zwar sind es hier Scenen aus dem Alten Testament, die in Nadelarbeit ausgeführt und von Blumen umrahmt sind:

1) Text: la visons; die Besserung — wie auch den Hinweis auf diese Beschreibung — danke ich Herrn Prof. Tobler.

Digitized by Google

2344: Esquartelès estoit et en chascun quartier
Ot ouvré à l'aguille, mentir ne vous en quier,
Estoires anciennes dou tans roy Manecier;
Tout li viés testamens i ert fais à or mier
Despuis que li deluges fist tout le mont noiier;
Es bordeüres erent fleur de lis et rosier.

137. Von besonderem Interesse sind endlich die Bilder an einem Zelte in Aub.-Tarbé p. 98. Dieses Erzeugnis der bildenden Kunst ist nämlich das einzige uns durch Beschreibungen unserer Epen bekannt gewordene, das Motive aus der heimischen, der französischen Königsgeschichte enthält. Dieses Zelt, das dem Lambert gehört, weist ausser den üblichen Tierfiguren, ausser dem reichen Schmuck an leuchtenden Edelsteinen, ausser dem Meer mit seinen Fischen die Portraits sämtlicher französischer Herrscher von Clodwig bis Pipin auf:

Escrist i fu la mer et li poisson,
Et tuit li oir de France le roion
Dès Clovovuès, qui fu de grant renon,
Jusqu'à Pepin le rice empereour.

138. In der Fassung des Auberi, welche Tobler nach der vatikanischen Hs. publiziert hat, finden wir auf S. 100 nur eine ganz flüchtige Erwähnung dieses Zeltes. Dagegen macht der Herausgeber in einer Anmerkung darauf aufmerksam, dass die Berliner Hs. desselben Gedichts an der betr. Stelle eine „ausführliche, gegen den Schluss etwas in Unordnung gerathene Schilderung" enthalte. Durch freundliche Vermittelung des Herrn Prof. Tobler ist mir die Benutzung der Hs. ermöglicht worden; ich teile daraus im Folgenden die uns hier angehenden Verse mit. Die Hs., welche die Bezeichnung mss. gall. quart. 48 trägt, ist häufig beschrieben worden, so von Bekker in seiner Ausgabe des Fierabras S. LIII, zuletzt von Friedwagner in seiner Ausgabe des Meraugis von Portlesguez, Halle 1897, S. XXI. Die fragl. Beschreibung beginnt fol. 92^b Zeile 3 von oben und steht innerhalb einer Laisse, welche fol. 92^a Z. 20 v. o. nach einem Absatz mit einer grossen Initiale anfängt. Sie lautet:

92^b Z. 3 v. o.: Son tref demainne a fait tendre premier[1]);
Mlt estoit riches, a mentir ne vos quier:
.XXX. girons i ot fait antaillier
D'un vermeil paile, ovre a eschecquier;
Tot environ fisent paison fichier,
Cordes de soie i firent atachier;

1) Hs.: p'mier = permier.

Digitized by Google

Sor le pomel fisent l'aigle drecier,
Ne fu si riches puis le tans Desier;
Les lites[1]) furent totes de fin or mer.
Soïr i puent .IIII. c. chevalier. —
La mers i fu portraite a fin or mer,
Betes sauvages et poison de gravier,
Ostoers savage, faucons et esperviers,
Chiens et brachies, bien les out[2]) atillier
Cis qui les fit, mentir ne vos en quier.
A paines est en ce siecle princier
Qui si bon tref puet mie esligier,
Li rois de Fris[3]) out le corage fier . . .
Or l'a li rois qui Frise a a baillier[4]).

---

1) lites wohl für listes.

2) So Hs.! Lies: bien les sout at.

3) Lies: Frise . . .

4) Zwischen diesem und dem voraufgehenden Verse sind wohl mehrere ausgefallen, welche die Schicksale des Zeltes erzählten, bis es in die Hände des Friesenkönigs kam (Mitth. 100, 10—12). Auch die nächsten Verse, die nicht mehr zur Beschreibung gehören, sind nicht ganz klar.

Digitized by Google

Chronologische Übersicht.

Die folgende Tabelle dient einem doppelten Zweck; sie soll einerseits schnell über den Bestand an eingehend beschriebenen oder doch charakteristischen Kunstwerken — nur solche sind aufgenommen — im einzelnen Epos orientieren und die Auffindung der betreffenden Stelle im Zusammenhang der Darstellung erleichtern, und sie soll andererseits einen ungefähren Überblick über die historische Entwickelung auf unserem Gebiet ermöglichen. Deshalb sind nicht nur die einzelnen Kunstgegenstände verzeichnet, sondern bei den dazu geeigneten Werken der Plastik und Goldschmiedekunst sowie der Malerei und Textilkunst auch die wichtigsten zur Darstellung gebrachten Motive mit Ausschluss der rein dekorativ verwandten Elemente aus dem Tier- oder Pflanzenreich.

Der chronologischen Anordnung der Texte ist Gaston Paris' Tableau chronologique zu Grunde gelegt worden. Die Zahlen verweisen auf die Abschnitte der vorstehenden Abhandlung, in denen man Näheres findet.

Zeit	Texte	Kunstgegenstände	Motive der Darstellungen
11. Jhrh.	Karls R.	Palast 24. Bett 50. Pflug 67. Wandgemälde 100.	Christlich-kirchliche Motive; Mondläufe und Jahresfeste.
	Rol.	Götterbildnisse 72.	
12. Jhrh. 2. Drittel.	En.	Wunderspiegel 18. Palast der Dido 23. Kapitol in Karthago 25. Grabmonumente: des Pallas 40, der Camilla 42. Götterbilder 71. Singende Vögel 80 (Interpol.). Trompetender Herold 85 (Interp.). Schütze 90. Wandbild 106. Wandgemälde 107 (Interp.). Gewand 124. Zelt 131.	Amor mit Pfeilen und Salbenbüchse. 7 Künste, Himmel, Erde, Meer, Städte.

Digitized by Google

Zeit	Texte	Kunstgegenstände	Motive der Darstellungen
12. Jhrh. 2. Drittel	Sages.	Wunderspiegel 18. Ballwerfende Figuren 88. Schütze 89. Wandgemälde 107.	7 Künste.
	Tr.	Zimmerausstattung: Chambre de Beauté 29. Sarkophag 35. Grabmonumente 43 u. 44. Betten 50, 51. Streitwagen 66. Götterbilder 71. Bildsäulen und Automaten in der Chambre de Beauté 93—96: Jungfrau mit Spiegel 94; Weiblicher „jongleor“ 94. Jüngling, musizierend u. Blumen streuend 95. Adler und Satyr 95. Jüngling mit Weihrauchfass als Anstandslehrer 96. Gewänder 124.	
	Eracle	Künstlicher Himmel 33. Reiterstandbild 76.	Kaiser Eracle.
	Er.	Faltstuhl 47. Scepter 60. Cercle 61. Sattelbogen 64. Teppich 119. Prunkgewand 125.	Aeneas u. Dido; Aeneas in Italien. Künste des Quadriviums.
	Clig.	Turmhaus 25. Sarg 35. Pokal 55.	
12. Jhrh. 3. Drittel	Al.	Leuchtturm 19. Wasserturm 21. Palast (des Porus) 26. Tempel 32. Mausoleen 39 u. 41. Pokal 56. Helm mit Figuren 62. Brunnenfiguren 69.	12 Monate. Löwe und „ymagele“.

Digitized by Google

Zeit	Texte	Kunstgegenstände	Motive der Darstellungen
12. Jhrh. 3. Drittel	Al.	Götterbilder u. dgl. 70. Fechtende Statuetten 87. Brückenwächter 92. Wandgemälde 101. Porträt 112. Gewand 124. Zelt 134.	 Thaten des Verstorbenen. Alexander. Kalender, Himmelskunde, Weltkarte, Herkulessage, Trojasage.
	Th.	Leuchtturm 19. Grabmal, plastisch verziert 36 (Interp.). Bett 50 (Interp.). Pokal 56. Streitwagen mit Reliefs und Automaten 65. Götterbilder 71. 1. Wandgemälde 103 (Interp.). 2. Wandgemälde 107 (Interp.). 1. Zelt 132. 2. Zelt 133.	Tod des kleinen Sohnes des „Légurges". Fichtenbaum. Weltgebäude (9 Sphären), Gigantenkampf, 7 Künste — 2 Musikanten. Cadmussage. 12 Monate, Tiere, Burgen, (Städte?). Geschichtl. Motive, Landschaftliches, Genrescenen, Kampfscenen, Tierbilder. Weltkarte, Monate u. Jahreszeiten; Geschichte der griechischen Könige.
	Part.	Paläste in Byzanz 23. Bett 51. Pokal 55. Mosaikgemälde 101.	 Himmelskunde, atmosphärische Vorgänge; alte Geschichten, Kriege etc.
	Flore A	Tour aux pucelles: 1) als Leuchtturm 20. 2) als Wasserturm 21. Grabmal mit den automat. Figuren Fl.'s u. Bl.'s 37; cf. auch 93. Pokal 57. Singende Vögel 79. Deckengemälde 101. Gonfanon 114.	 Trojasage. Thaten der Vorfahren. Doppelbildnis (König u. Königin).

Digitized by Google

Zeit	Texte	Kunstgegenstände	Motive der Darstellungen
12. Jhrh. 3. Drittel	Flore B	Tour aux pucelles 20. Grabmal 37. Pokal 57. Helm mit Figuren 62. Automaten 86 (Interp.).	Raub der Helena; zwei Jünglinge. Jungfrau und Jüngling.
	Charr.	Zusammenstellung von Wappen 117.	
	Ch. lyon	Wandbild? 100.	Jahre und Tage.
	Guig.	Wandgemälde 106.	Venus, die Remedia amoris verbrennend.
	Perc.	Sarkophag 35. Betten 50, 51. Trinkhorn 55. Automatische Thürhüter 91. Porträt in Stickerei 113. Teppiche 119. Gewänder 124. Zelte 130, 131.	Harfner und Schütze. Gauwain.
	Ipom.	Becher 55. Schreiender Adler 83. Zelt 130.	
?	Ch. as. II. ep.	Prunkgewand 127.	Merlin- und Artussage.
13. Jhrh.	Aub.-Tarbé	Zelt 137.	Tiere, Meer mit Fischen. Portraits der französ. Herrscher von Chlodwig bis Pipin.
	Aub. Berliner Hs.	Zelt 138.	Meer, wilde Tiere, Fische, Jagdvögel und -hunde.
13. Jhrh. 1. Drittel	Jer.	Scepter 60. Helm mit Figur 62. Götzenbilder 73. Zelt 136.	Muhamedrelief. Geschichte seit dem alten Testament. Terrestrische und astronomische Phänomene.

Digitized by Google

Zeit	Texte	Kunstgegenstände	Motive der Darstellungen
13. Jhrh. 1. Drittel	Ch. cygne.	Sarkophag 35. Scepter 60. Automat 96, Anmerk.	Figur, die auf den zeigt, der ein falsches Urteil fällt.
		Wandmalereien 105.	Trojasage, Alexander, Thaten der Vorfahren — Blumen und Tiere.
		Gewand 124. Zelt 129.	
	G. Dole	Geschnittene Edelsteine (?) 61. Teppiche 119. Reitersiegel 115. Gewänder, Gürtel 124. Prunkgewand 126.	Vögel, Fische. Wappen. Trojasage.
?	Blanc.	Faltstuhl 48.	Fabeltiere; 4 Evangelisten, Kirchengeräte; Astronomisches.
		Götzenbilder 72, Anmerk. Vorhang 121.	Ritterkampf.
	Escoufle	Pokal 58.	7 Scenen aus der Tristansage.
		Spange (2 Leoparden) 61. Porträts, in Gürtelgesticht 114.	
		Gestickter Prunkärmel 123. Gürtel 124. Mitra 127.	Schwertlilien mit Umschrift. Wappen.
	Aym. Narb.	Singende Vögel 80.	
	Mort. Aym.	Götterbild 73. Schild mit Niellover-zierung 116.	Vögel, Fische etc.
	Galerent	Gobelin 122.	Raub Helenas, Flore und Blancheflor; 12 Monate; Himmel, Elemente, Erde mit Bewohnern.
13. Jhrh. 3. Drittel	Man.	Grabmal, plast. verziert 36. Polychrome Portraitstatuen (aus Holz?) 75.	Begräbnis der Beigesetzten. Die Manekine und ihr Knabe.

Digitized by Google

Zeit	Texte	Kunstgegenstände	Motive der Darstellungen
13. Jhrh. 3. Drittel	B. Commarchis	Zelt 136.	Scenen aus dem Alten Testament.
	Rose	Burg 17. Bogen 64, Anmerk. Wandgemälde 108.	Damen und Knappen. Allegorische Darstellungen der Laster u. Uebel des Lebens.
	Cleom.	Bett 52.	Sperber — Noten.
	Claris	Faltstuhl 47. Zelt 135.	Geschichte; Himmelskunde.
	Esc.	Bett 53. Automaten 81, 84. Wandgemälde 104. Zusammenstellung von Wappen 117.	Juno- und Achillesbild; Baum mit singenden Vögeln; trompetender Engel. Flammenspeiender Löwe. 3 Scenen aus der Trojasage; Dido u. Aeneas.
14. Jhrh.	B. Sebourc.	Gemälde auf präpariertem Stoff 111.	Scenen aus der Vorgeschichte der Erzählung.
	Bertrand Du Guesclin	Platte 46.	Untergang Rolands und seiner Gefährten bei Roncevaux.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

FA728.3
Werke bildender kunst in altfrance
Fine Arts Library
BAW5105
3 2044 034 569 822

Digitized by Google

Digitized by Google